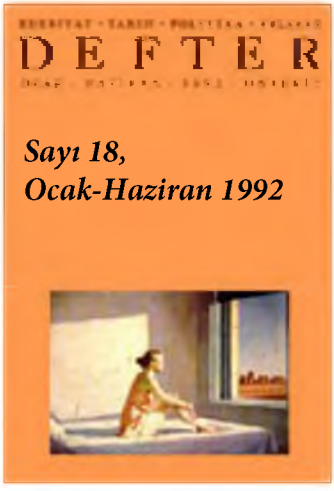
EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

OCAK · HAZİRAN · 1992 · ONSEKİZ



İÇİNDEKİLER

- Modernizm ve Postmodernizm
  Orhan Koçak
- Minima Moralia'dan Seçme Parçalar
  Theodor W. Adorno; Çev. Orhan Koçak
- Postmodern Konumdaki Filozoflar
  Ali Akay
- Postmodernin Siyasetle İlişkisi Üzerine
  Aydın Uğur
- Aldo Rossi'de Akıl ve Hafıza
  İhsan Bilgin, Mehmet Karaören
- Tatmin İçin Taklit, Problem Olarak Taklit
  Josef Frank; Çev. İhsan Bilgin
- Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi
  Ali Akay, İhsan Bilgin, Orhan Koçak, İskender Savaşır
- Aktöreden Uzak Melodram
  Roland Topor; Çev. Mehmet Ergüven
- Hayatın Pazarları
  Emil Michel Cioran
- Öncülük ve Ustalık Üzerine
  Tahir Abacı
- Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni
  Süha Oğuzertem
- İtitilmak
  Burak Mikail Uçar
- Değinmeler
  Ulus Baker, Asu Aksoy, Eşref Eşkinat

ŞİİR

- Şiirler, Ahmet Oktay, Meltem Ahıska, Mehmet Yaşın, İskender Savaşır, Roni Margulies, Enver Topaloğlu, Serhan Ada

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

Orhan Koçak

Postmodernizmden söz etmek isteyen herkes bir riski üstlenmek durumundadır. Sanattan söz ettiğini sanırken birdenbire modanın alanına kayma riskidir bu, felsefeden söz ederken gazeteciliğin ve ruhsal röportajın alanına çekilme riski... Ama postmodern de bununla ilgilidir zaten: Sınırların yavaşça erimesi, mesafelerin ortadan kalkması, ayrım çizgilerinin belirsizleşmesi. Postmodernizmin bugünkü anlamının başlangıçlarını, terimin 1930' lardaki kullanımında aramak faydasız olur. Kavram, ancak 1970'lerde beliren bir bitiş duygusuyla, bir "sona eriş" bilinci ya da yanılsamasıyla birlikte bugünkü rezonansını kazanabilmiştir. 1975'te bir Amerikan gazetesinin sanat sayfasında, "modernizmin öldüğü ve yerini post-postmodernizme bıraktığı" öne sürülebiliyordu. 1980'lerde ise postmodernizm teriminin gittikçe kızışan, siyasal ve ideolojik tonlar kazanan bir tartışmanın odağı haline geldiğini görüyoruz. Onu hâlâ geçici bir heves, bir tarz, bir moda olarak değerlendiren görüşler yok değil. Sözgelimi İngiltere'nin "Cumhuriyet" gazetesi sayabileceğimiz *Guardian*'ın 1 Aralık 1986 tarihli sayısında bir eleştirmen, postmodernizm konusunda şunu söylüyor: "Postmodernizm olarak bilinen bu kültürel ve estetik akımı, günümüzde bütün Batı dünyasını etkisi altına alan siyasal gericiliğin bir yansıması olarak kavramak zor değildir." Aynı gazetede iki gün sonra bir başka yazar da şöyle diyor: "Üniversitelerde duvarları kitaplarla kaplı odalarından kültürel sahneyi seyreden günümüzün ücretli teorisyenleri sürekli olarak yeni akımlar icat etmek zorundadırlar, çünkü maişetleri buna bağlıdır."

Son yaptığım alıntı önemli bir doğruluk payı içerse de, 1980'lerin sonuna doğru postmodernizmi artık geçici bir akım, bir heves olarak göremeyeceğimizi düşünüyorum. Sırf bu konuda yazılan yazıların miktarı ve yapılan tartışmaların hararetı bile daha köklü, daha kapsamlı bir gerçeklikle yüz yüze olduğumuzu gösteriyor. Siyasal gericiliğe gelince... Bu da o kadar geçici bir durum değil bence, hele Amerika'nın 1975'te Vietnam'dan çekilmesinden sonra, klasik anlamıyla "ilerici" ya da "devrimci" olarak tanım-

* Kasım 1991'de Bilar A.Ş.'de aynı başlıkla verilen seminer metni.

lanabilecek hiçbir kalıcı dönüşümün gerçekleşmediğini düşünürsek... Yine de sorun bu "siyasal gericilik" nitelemesinin çizdiği çerçeveden biraz daha karışık bana kalırsa. Çünkü son 20 yıl içinde hiçbir sosyalist devrim olmadı, tam tersine varolan "sosyalizmler" de çürük diş gibi döküldü, ama bir yandan da genel olarak "demokratikleşme" ve "azınlık hakları" başlıkları altında toplayabileceğimiz önemli gelişmeler yaşandı (hatta çoğu zaman, eski sosyalizmleri deviren ya da devre dışı bırakan da bu azınlık hareketleri oldu). İşte postmodern durumun çelişik varlığını belirleyen de bu iki olgunun birliği: Bir yandan, toplumdaki bütün farklı özgürlük taleplerini kendi potasında eritme iddiasında olan eski üniter devrimci yönelişin çözülmesi, yenilmesi, ama öte yandan da yeni bazı eşitlikçi ve özgürlükçü akımların sahneye çıkışı. Postmodern durumun bir yönü, eski bütünlüklerin parçalanması ve parçaların kendi başlarına ortaya çıkmasıyla ilgili — kimi zaman kendilerini yeni bütünlere dönüştürme iddiasıyla, kimi zaman da sadece bir parça, bir kısım olduğunu kabullenerek ve yeni bir evrensellik, yeni bir tümellik talebi öne sürmeden...

Bir nokta belki dikkat çekmiştir: İşe "postmodernizm" diyerek başladım, sonra da"postmodern durum"dan söz eder oldum. Çünkü postmoderni bir akım olarak, geçici bir üslup özelliği olarak görmeyenlerin yaklaşımını benimsiyorum ben de. Bu yaklaşımın sol yakadaki en sistemli temsilcisi, Amerikalı Marksist eleştirmen Fred Jameson. Jameson'un bu konudaki tartışmanın çıkış noktalarından biri sayılan "Postmodernizm - Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" başlıklı 1984 tarihli yazısı, geçen yıl Kıyı Yayınları' nın *Postmodernizm* derlemesinde çıktı. Kitapta tartışmanın taraflarını oluşturan iki yazarın daha metinleri yer alıyor: Biri, modernizmi aydınlanmanın bir devamı olarak ele alan ve postmodernizmi de neredeyse bir ihanet olarak gören Jürgen Habermas, öteki de Fransa'da postmodern ya da post-yapısalcı felsefenin renkli temsilcilerinden J.F. Lyotard. Bu yazarların görüşlerinin iç çelişkiler ve boşluklar içermediğini söyleyemem. Ama özellikle Jameson'un yaklaşımında bana yakın gelen şey, postmoderni genel bir çerçeve olarak ele alması: İçinde farklı, hatta karşıt akımların yer aldığı genel bir kültürel çerçeve. Jameson, postmodernizmin tekelci kapitalizmin tarihinde II. Dünya Savaşından sonra başlayan bir yeni evreye "tekabül ettiğini" öne sürüyor. Kimi yerde buna "çokuluslu kapitalizm" ya da "medya kapitalizmi" gibi biraz muğlak kavramlarla yaklaşıyor. Ben burada postmodernizmi kültürel bir olgu olarak ele alacağım, daha doğrusu postmodernin kültürel boyutundan söz edeceğim, özellikle de edebi postmodern. Ama konuya geçmeden önce şunu söylemek istiyorum: Postmodernizmin başlı başına bir akım ya da üslup değil de belirli bir tarihsel dönemde bütün farklı üslup ve akımları etkileyen, onlar üzerinde bir basınç yaratan, hatta bir ço-

ğuna sızan bir "kültürel başat öğe" olduğunu öne süren görüşlere katılmakla birlikte, bunun fazla bütüncü, fazla totalist bir yaklaşım olmasından da kaygılıyım. İki kayıt düşmek istiyorum bu yaklaşıma. Birincisi, postmodernizm olarak adlandırılan bütünlük, biraz önce de söylediğim gibi, daha eski bütünlük ve evrensellik projelerinin ya da iddialarının, örneğin üniter ulusal devletin, örneğin tek devrimci partinin, örneğin Batı romanında beyaz erkek kahramanın fiziksel/ruhsal serüvenlerine dayalı modelin zayıflaması ve derece derece çözülerek parçalanması üzerine kurulu.Yani, kendisi de bağımsızlaşmış parçalardan oluşan bir bütünlük, enkazın, yıkıntının, kalıntının bütünlüğü. Ve bu yüzden de iç çelişkiler, merkezkaç güçler içeriyor. Bir Umberto Eco postmodern, ama bir Garcia Marquez de postmodern. Bir Orhan Pamuk postmodern, ama bir Latife Takin de bir başka yönden postmodern. John Cage'in, hatta Stockhausen'in müziği postmodern; ama bugün Fas'taki bir kahveden, Atina'daki bir tavernaya ve İstanbul sokaklarına kadar bütün bir Akdeniz bölgesinde kulaklarımızı hurdahaş eden arabesk de John Cage'in 180 derece karşıtında bir başka postmodern. Ağzına kadar dolu bir çuval bu, ama bu çuvalın içinde kıpırdayan, itişen, boğuşan canlılar var. Öte yandan, bütün bu postmodern ürünlerin yanında, modernist vaade bağlı kalmaya çalışan yapıtların da üretildiğini görüyoruz. Modernizmin bir öz-eleştirisi ama yine de modernist kalan bir öz-eleştiri olarak değerlendirebileceğimiz Samuel Beckett, 1980'lerin ortalarında hâlâ yazmaya devam ediyordu. Ayrıca bir de postmodernist yönelişe şu ya da bu ölçüde bulaşıp da buradan yine modernist atılıma veriler devşiren, denebilirse postmodernden moderne malzeme sağlayan bazı yazarlar da var: Avrupa edebiyatında John Berger'ın yerini böyle görüyorum ben. Bizde de şiirde Enis Batur'la Lale Müldür, düzyazıda da Hulki Aktunç bu tavrın farklı örnekleri olarak değerlendirebilir bence. Diyeceğim, birleşmeyi, özetlenmeyi reddeden bir bütünlük karşısındayız.

Bu da beni Jameson'un tezine düşmek istediğim ikinci kayda getiriyor. Kültürü düzgün bir sürecililik, huzurlu bir bütünlük olarak almayı reddeden bir Marksist çözümleme, sanat tarihinin gelişmesini de doğrusal bir gelişme gibi görmemek zorundadır. Egemen düşünce, yani egemenlerin düşüncesi, sanatın daha önceki evrelerini, şimdiki duruma doğru kaçınılmaz bir zorunlulukla ilerleyen bir sürecin uğrakları olarak değerlendirir. Başka bir deyişle, egemen ideoloji, ister liberal, ister reaksiyoner, ister "sosyalist" bu bakımdan aralarında fark yoktur, evet bütün bu çeşitlemeleri içinde egemen ideoloji, doğmuş ve ölmüş bütün akımları, kendi varoluşunu doğrulayan bir merdivenin basamakları olarak görür. Bir zamanlar gerçekçilik vardı, sonra modernizmler geldi, sonra onlar öldü, şimdi de postmodernizm var... Eğer sanat konusunda yavan ve bayat "hakikatlerde" takılıp kalmak, Moliere'in

kibarlık budalasının durumuna düşmek istemiyorsak, böyle tarihsel sıralamalardan kaçınmamız gerekir. En kuvvetli, en keskin sanat eleştirmenleri, tarihte süreklilik kadar kopuşları ve kayıpları da görebilenler arasından çıkmıştır: Gericilerin arasında T.S. Eliot, Ezra Pound, sol yakada Walter Benjamin, Theodor Adorno ve Mihail Bahtin, postmodernlerden de Paul de Man, farklı vurgularla da olsa, doğrusal bir ilerleme anlayışını berhava eden bir negatif doğruyla yüzleşebilmişlerdir. Şu: Bir sanat akımı, bir ürün, ya da o üründe dile gelen hakikat içeriği, bir gün ölebilir ve yerini başkasına bırakabilir; ama ölenin temsil ettiği ya da dile getirdiği sorunun üstesinden gelinmemişse, sadece kültürel alanda değil, tarihsel pratikte de üstesinden gelinmemişse, o sorun en umulmayan yerde hortlayacak, ısrarcı bir hayalet gibi bizi uğraştırmaya devam edecektir. Bu düşüncenin en net, en grafik anlatımını, Türkiye'de modernist şiirin en önemli temsilcilerinden birinin, Ece Ayhan'ın "Zambaklı Padişah" şiirinin son dizelerinde bulabiliriz: *"Azizim! Güzel atlar güzel şiirler gibidirler / Öldükten sonra da tersine yarışırlar, vesselam!"*

Buradan, birbiriyle bağıntılı iki sonuç çıkarabiliriz. Birincisi, eğer modernizmin vaadi gerçekleşmemişse, modernizm de tümüyle yok olmamış demektir; Habermas'ın deyimiyle "tamamlanmamış bir proje" olarak bizi huzursuz etmeye devam edecek, unutulduğu yerde yeniden ortaya çıkacak, yeni tamamlanma, gerçekleşme yolları arayacaktır.Tabii, şunu da görmek gerekir: Modernizmin kendisi de başka bir şeyi bastırmışsa, çözmeksizin, üstesinden gelmeksizin bastırmışsa, o bastırılan şey de modernizmin zayıfladığı, yorgun düştüğü, dalgınlaştığı ya da çözüldüğü durumlarda, modernizmin çatlakları arasından sızacak, yüze çıkacaktır. Postmodernizmi biraz da böyle görebiliriz: Modernin unuttuğu, kovduğu, çözmeksizin dışladığı ve şimdi öç alırcasına geri gelen şey. Bu, özellikle resmileştirilen, bir devlet politikası haline getirilen ve bu yüzden de yüzeysel kalan modernizmlerin, daha doğrusu modernleşmelerin karşılaştığı bir akıbet.

İkinci olarak, şuraya gelmek istiyorum: Eğer kültür tarihinde doğrusal bir evrim yoksa, modernizm ile postmodernizm arasındakine *benzeyen* bir karşıtlığın her dönemde hem farklı akımlar arasında hem de her akımın ya da bireysel sanatçının kendi içinde ortaya çıktığını da görmemiz gerekir. Burada "kadim" terimine de başvuracağım. Kadim sanat, modernlik ve postmodernlik, belki belirli tarihsel dönemlerdir; ama her sanat olgusunun kendi iç dinamiğinde de bu üç tarihsel dönemi birer olasılık, Hegelci anlamda birer uğrak olarak saptayabiliriz sanıyorum. Kadimlik, her bilinçli sanatsal atılımın tarih-öncesidir. Her başarılı erkeğin ardında ürkek, sessiz, sabırlı ama yeri geldiği zaman canavarlaşabilen bir kadın olması gibi, her modern yapıt ya da akım da kendi kadim, arkaik geçmişinin içinden sıyrılarak buraya gel-

miştir. Kadim sanat, ruhun ya da tinin henüz özerkleşmediği, dışsal güçler tarafından yönetildiği bir sanattır. Bu dışsal güçler, kimi zaman dindir, inançlardır, devlettir, kimi zaman da sanatın kendi içsel sanılan gereçleri ve kurallarıdır. Kadim sanat, kuralın, gerecin ve konunun emrinde olan sanattır; bunları öğüterek, bir konstrüksiyon sürecinden geçirerek kendine mal edememiş, içselleştirememiş, tinselleştirememiştir.

Sanat bunu yaptığı anda modernlik uğrağına geçmiş olur. Modern sanat, her şeyi, konuyu, hammaddeyi, gereçleri, daha eski gelenekleri ve kuralları, hatta sanatçının kendi özel eğilimlerini ve başlangıçtaki niyetlerini bile yapıtın biçim yasasının buyruğuna veren bir çalışmadır. Bu biçim yasası, yapıttan önce yoktur; belki sanatçının belli belirsiz işittiği bir çağrıdır, malzemenin içinde debelenen ve ordan kurtulmak isteyen bir şekillenme potansiyelidir ya da malzemenin, sanatçının kullandığı dilin, eski yüklerinden kurtularak, eskimiş ve koflaşmış anlamlardan arınarak, bütün kodların berisinde yeni bir suçsuzluk durumuna dönme isteğidir. Ama nasıl tanımlarsak tanımlayalım, yapıtı kendi kadim geçmişinden ayırarak tinselleştiren, özerkleştiren, bir iç zorunluluğun ürünü haline getiren biçim yasasının, yapıttan önce varolan bir kural olmadığını görmemiz gerekir. Bir kurgulamadan çok, bir öğütme olarak almak gerekir bunu. Hem sanatçının bilinçli çabası vardır işin içinde (bu, sürecin öznel yönüdür, kurgulama yönü), hem de bu bilinçli çaba sadece kendisine ait olmayan bir sürece teslim olarak yeni bir nesnelliğe, yeni bir dışsallığa ulaşır. Modernizmin büyük yapıtlarında, başlangıçta zorunlu olan öznelliğin, içselliğin de aşılmış olduğunu görürüz: Kendi kişisel, duygusal, içsel başlangıçlarını büsbütün yok etmeksizin aşmış, Hegel'deki *aufhebung* anlamında aşmış ve bir tür evrenselliğe, gayrişahsiliğe ulaşmış bir yapıt vardır artık karşımızda. Bu evrenselliğin üzerinde daha sonra durmak istiyorum. Biraz önce dinsel inancın modern sanat için dışsal güç olduğunu öne sürdüm. Din, çoğu zaman, sanatın dışından ona kendi buyruklarını gönderir, onun kendi elçisi olmasını ister. Bunu yapan sanat da artık modern değildir, ya da henüz modern değildir. İyi ama yapıtlarında yoğun bir dinsellik bulunan modern sanatçılar yok mudur? Vardır. Resimde ekspresyonistlerde Emil Nolde ve Rouault, şiirde William Butler Yeats ve T.S. Eliot ilk akla gelen örnekler. Ama bu sanatçılarda din, tanrı fikri, başlangıçta sanatçıya verilmiş olmayan, yapıtın kendi içinden doğurduğu, kendi içsel zorunluluğuyla yarattığı bir ürün, bir sonuç, bir kavuşma olarak ortaya çıkar. Çoğu zaman da kavuşmanın imkânsızlığını hissettiren bir arayıştır. Türkiye'de Mehmed Akif'in dini hemen orda bulunabilecek ve üstlenilecek bir veri olarak alan kadim şiiriyle, Necip Fazıl, bir döneminde Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sezai Karakoç gibi modern Müslüman şairler arasındaki önemli bir fark da budur sanıyorum.

Tanpınar'ın Dede Efendi'nin müziğine ilişkin yorumu, eskinin içinde bugüne maledilmeyi bekleyen "modern çekirdeği" temalaştırabildiği için de önemlidir: "Musiki duaya benzer. Dua, Allah'ı, kendi çırpınışımızla içimizden bir şey gibi yaratır. Öğretilen her şey, bütün akideler, korkular, engeller, insanın kendi üstüne katlandığı anda, varlığındaki biçareliğin şuurun erdiği, onu ezici kainatla karşı karşıya gördüğü bu yalnızlık anında hepsi unutulur. Bu biçarelik şuurunun, bu yalnızlığın arasından Allah bütün parlaklığıyla doğar. Musiki de öyledir. Kendi üzerine döndükçe kendisini, hedefini, konusunu yaratır. Musikinin maddesi yoktur. Başlangıcı vardır. Bu, Valery'nin deyimiyle, hançeremizin veya asabımızın bir gıcıklanışıdır. Geri taraf, asıl kumaş, kendiliğinden ve kainatıyla beraber doğar."

Demin söz ettiğin öznel moment ve nesnellik ya da evrensellik ilişkisini Tanpınar İsmail Dede'de görüyor ve onu modern olarak tanımlıyor. Benim-Tanpınar'ın ki kadar uhrevi olmayan daha bayağı, daha dünyevi zevklerime göre, Dede herşeye karşın bir kadimdi; ondan hemen sonra gelen Hacı Arif Bey, dünyeviliğiyle, burada kullandığım anlamda moderni temsil ediyordu, ama bir bakıma da çoktan "postmodern"e geçmişti. Kendi kişisel kederlerinin ya da hazlarının düzeyinde kalmasıyla, ve geçmişten devraldığı gereçleri dönüştürememesiyle, dönüştürmeye kalktığı anda da sanat dışına, basit anlamda insani ve kişisel olanın, ruhsal röportajın içine düşmesiyle...

Böylece postmoderne geldik. Kadim, dışsal olanın, kuralın ve gerecin buyruğunda bir sanattır demiştim; modern, bu dışsalın dönüştürülmesi, öğütülmesiyle başlıyordu. Postmodernizm, sanatın bu dönüştürme sürecinin gerilimine katlanamayarak yorgun düştüğü, çözüldüğü ve yeniden gerecin buyruğuna girdiği noktada ortaya çıkıyor. Postmodern sanat, ortaya yeni teknikler çıkarmıyor; modern sanatın bir dönüştürme aracı olarak kullandığı ve kendilerini de dönüştürdüğü teknikleri bir amaç haline getiriyor. Şöyle de diyebiliriz: Modernde bir sürecin, zamansal bir ilerlemenin uğrakları olan öğeler, postmodernde öğütme/öğütülme sürecinin dışına düşerek bir tortu gibi çökeliyor.

Birkaç örnek olgu sıralayabilirim. Biri, modernde duygu ya da ruh olan şeyin, postmodernde ya tümüyle ortadan kalkması, ya da bir duygu taklidine, bir duygu efektine, kodlanmış bir duyguya dönüşmesi. Modern edebiyat ve müzikte, modern resimde, duygu, varlığı hissedilen ama çoğu zaman adlandırılamayan, adlandırıldığı anda da çoktan uçup gitmiş olan bir yaşantıydı. Postmodern, duyguyu tümüyle kurutmadığı zaman, onu bir atmosfer bir *mood*, bir hava haline getiriyor. Yapıttaki her şey, bu atmosferi, bu havayı hazırlayan ve bizim onu kolayca adlandırmamızı sağlayan bir araç durumuna düşürülüyor.

Postmodernin bir başka özelliği, yeniden konuya, anlatıya teslim ol-

ması. Konu, hikâye, tahkiye, anlatı olarak bilinen şey, modernizmde varılan ve aşılan bir uğrak durumundaydı. Modernizm, kendisine oranla kadim sanat sayılabilecek safdil realizmin gerçekliğin hemen orda bulunabileceği ve aynen aktarılabileceğine inanmıyordu: Gerçekliğin ne olduğunu bilmiyor, ama görünüşle gerçeklik ya da hakikat arasında her zaman bir mesafe, bir boşluk olduğunu düşünüyordu. Bunun ahlaki bir boyutu da vardı: Görünüşle gerçeklik arasındaki ayrım, olanla olması gereken arasındaki, dile gelenle dile gelemeyen, ama gelmek isteyen arasındaki farkla da ilişkiliydi. Modernizme ütopik boyutunu veren, modernist sanatçıları sağda ve solda hep radikal akımlara yaklaştıran da sanırım buydu. Modernist sanat, bir görünüş olarak aldığı ham gerçekliği (ki buna dış dünyanın duygusal verileri kadar, sanatın kendi gereçleri de dahildi) parçalayarak, kırarak, kuygulayarak ve düzenleyerek, kısaca kendinden başka bir şeye dönüştürerek bir yere varabileceğini umuyordu. Beckett gibi "varılacak hiçbir yer yok" diye homurdandığı zamanlarda bile... Postmodern, modern öncesinin gerçekçi, nesnel hikâye anlatma ya da temsil etme tekniklerine geri dönüyor. Ama bununla eski sanatı yeniden dirilttiğini söylemek de yanlış olur. Eski yazar, herşeye karşın kendi anlatısının dışında da varolan bir gerçeği anlattığını sanıyordu; demek gerçekle temsil arasında, özle görünüş arasında yine de bir ayrım olduğuna inanıyordu. Postmodern sanatçı da bir gerçeği anlatır gibi görünüyor, ama bunun da sadece bir görünüş olduğunu bağırıyor. Bir gerçekliği değil, bir gerçeklik efektini, bir gerçeklik taklidini anlattığını ve bunun dışında da hiçbir gerçekliğin olmadığını söylüyor. Anlatmıyor, bir anlatı efekti yaratıyor, eski anlatıları taklit ediyor ve her anlatının gerisinde bir gerçeğin, bir maddi ya da ruhsal hakikatin değil, başka anlatıların durduğunu söylüyor. Postmodernizmin resimdeki öncüsü sayabileceğimiz Magritte'in bize resmin ancak resmi anlatabileceğini anlatan resimleri, figüratif resim efektleriyle bu tavrın klasik örneği. Postmodern romanlardaki ayna oyunları da burada anılabilir.

Bu, daha genel planda, Jameson'un görünüşle gerçeklik arasındaki yorum mesafesinin, yorumsama sürecinin ortadan kalkması olarak nitelediği olguya bağlanabilir. Bunun örneklerini en iyi kuramsal planda görebiliyoruz. Gerek skolastik felsefede, gerekse Hume ve Kant'a kadar yeniçağ felsefesinde, hakikat zihinden bağımsız ama her zaman orda olan ve belirli yöntemlerle elde edilebilecek bir şeydi. Kant'tan itibaren modern felsefe, görünüşle gerçeklik arasında bir mesafe, bir çatışma, bir aykırılık olduğu düşüncesini benimsedi. Schleiermahcher'den Dilthey'a ve günümüzde Gadamer'e uzanan bütün bir yorumsamacı (hermeneutic) gelenek, bilgiyi bu aykırılık üzerinde temellendirdi. Ama görünüşle gerçeklik arasındaki fark, sadece yorumsamacıların tekelinde de değil. Marx da *Kapi-*

tal'de bilimi gerekli kılanın tam da bu fark olduğunu söylüyordu. Freud için psikanalizi başlatan, kuran şey, semptomlarla, belirtilerle, hastalığa yol açan unutulmuş, gizlenmiş ilksel sahne arasındaki uzaklıktı; düşlerin görünür içeriği ile gizil içeriği arasındaki farklılık da buraya aittir. Modern dilbilimde Ferdinand de Saussure'ün göstergeyi gösteren ve gösterilen olarak bölmesi, dil ile söz arasındaki farklılığa işaret etmesi de yine benzer bir mesafe bilincinin ürünüdür. Antropolojide Levi-Strauss'un mitlerle ilgili çalışmaları da altta yatan yapıyı hiçbir zaman tam olarak ele geçmeyen bir gizil anlam, bir doğurgan ve çelişik anlam ya da bir eksik bütün olarak ele almasıyla onu bu modernist düşünce geleneğine bağlar. Postmodern, daha doğrusu postyapısalcı felsefe, gerçekle görünüş arasında bir yorum yolculuğunu ya da bir açıklama çabasını gerektiren bu mesafeyi ortadan kaldırıyor. Bir örnek vereceğim: Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nde Freud'un bilinçdışı kavramına yönelttiği eleştiri. Foucault, kabaca özetlersek, bilinç dışını oluşturan yasaklanmış cinselliğin modern çağda biraz da Freud'un çabalarıyla söze dökülmesi, dile gelmesiyle birlikte bilinçdışı diye kavramın gereksizleştiğini öne sürer.

Freud bilinçdışını yaratan ilksel sahnenin hiçbir zaman tam olarak bilince çıkamayacağını söyler oysa; ona göre, bilinçdışı bir sosyolojik, hatta yaşantısal kavram değildir; Her zaman yaşantının öncesinde yer alan, insani yaşantıyı başlatan ama yaşantının kendisi olmayan bir ilksel yarılmanın, bir kökensel bölünmenin ürünüdür. Bu yüzden hasta onu hastalandıran bilinçdışı materyali kendi başına anımsayamaz, kendi analizini, kendi terapisini gerçekleştiremez. Bilinçdışı, insanın bireysel yaşantısına dışsal bir şeydir, insanın içindeki bir başkalıktır. Bu yüzden, ancak bir başkasının yardımıyla, analistin yorumları ve kurgularıyla kendi içindeki bu başkalığın kıyısına varabilir. Ama ayak bastığı adayı hiçbir zaman bütünüyle, kuş bakışı göremez.

Her zaman yoruma yer vardır, ama yorum da yeterli değildir. Postmodern felsefede bu gerginliğin ortadan kalktığını düşünüyorum ben.

Son olarak, modernizmin aşınmasında ortaya çıkan önemli bir kavramsal mütasyona daha değinmek gerekir. Zamansal kavramların yerini mekânsal kavramların alması, düşüncenin ve yaşamın mekânsallaşmasıdır bu. Modernist sanattan söz ederken, Hegelci anlamda "uğrak" ya da "an" kavramlarını kullandım ve yapıtın içinde gerçekleşen bir dönüşümden söz ettim. Bunlar, an, uğrak, dönüşüm, öğütme, hepsi zamanla ilgili şeyler, zamanın geçişini ifade eden şeyler. İşte postmodernde bunlar ortadan kalkıyor; bir zihinsel ve maddi dönüşüm süreci, birdenbire birbirine akmayan, birbirine dönüşmeyen, sadece yana yana duran öğeler halinde, parçalar halinde çökeliyor. Bunu daha iyi anlamak için biraz felsefe tarihine, biraz da mo-

dem mimarlığın tarihine bakalım. Yeniçağın başlangıcından beri, filozoflar, zaman ve mekânın dünyayı kavramak ve insan yaşantısını anlamlandırmak için vazgeçilmez kavramlar olduğunu söylemişlerdir. Descartes'a göre, maddenin özü mekânda yayılmadır. Ama maddenin bir süresi de vardır: Bir andan ötekine geçerek varolur. Bunlardan zaman, daha sorunsuz bir kavramdır, çünkü gösterilebilir ve nesnel olarak ölçülebilir. Ama zaman daha zor, daha sorunlu bir boyuttur, çünkü Descartes'a göre bir cisim kendini bir andan ötekine atacak iradeye, yani zaman istencine sahip değildir. Öyleyse maddenin sürmesini isteyen, onu zaman içinde hareket ettiren de ancak Tanrı olabilir. Zamana tanrısal bir nitelik vermesine rağmen, Descartes'ın felsefesinde bunların yine de eşit ağırlıkta kavramlar olduğu söylenebilir. En azından, aralarında bir çatışma yoktur. Kant'a ve Hegel'e gelince durum değişir. Modernizmin felsefedeki öncüsü sayabileceğimiz Kant, her zaman ve mekânı öznelleştirir, insanın öznel yaşantısının boyutları olduklarını söyler, hem de zamanı açıkça mekâna üstün kılar. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde, yaşantı ve onunla birlikte bilgiyi mümkün kılanın zaman olduğunu söyler. Kant'a göre, zaman mekândan daha kapsayıcı bir kategoridir, çünkü bazı şeylerin, örneğin düşüncenin ve ruhun mekânsal bir varlığı yoktur, ama her şeyin zaman içinde bir varlığı vardır. Hegel'de zamanın üstün kılınması daha da belirginleşir. Hegel felsefesinde her şeyin aslı olan, öykünün asıl kahramanı olan İdea, kendini iki boyutta gerçekleştirir: Biri mekân ya da doğadır, öteki zaman ya da tarihtir. Doğa, İdeanın hareketsiz, donmuş, mekânda pıhtılaşmış halidir. Zaman ise İdea'nın ya da Tin'in hareketidir, bu hareketten tarih doğar. Tarih, Doğa'da uykuya yatmış İdea'nın kendi kendinin bilincine varmasını sağlayacaktır. Bu yüzden, canlılığın, ruhsallığın ve tinselliğin asıl ilkesi, mekân değil zamandır. Zaman kavramı, gittikçe problematikleşmekle birlikte, 1930'ların sonuna kadar modern felsefe edebiyatın itici gücü olmaya devam eder. Felsefede Bergson, Dilthey, Simmel, Heidegger'i uğraştıran şey zamandır. Edebiyatta da Proust'un, Thomas Mann'ın, Faulkner'ın, Thomas Wolfe'un ve Virginia Woolf'un romanlarının asıl kahramanı, görünmeyen kahramanı zamandır. Ama genel olarak yaşantıyı temel alan, görünmez bir gerçekliğe ulaşmaya çabalayan bütün modernist edebiyatta da zaman sorunu merkezi bir yer tutar. Şüphesiz, modernizmde Hegel'de olduğu kadar güvenli, huzurlu ve problemsiz bir yeri yoktur zaman kategorisinin. Modernizmler, gelecek zamandan çok, geçen zamanla ilgilidirler; geçen zamandan çok, kaçan zamanla, bizi her an boşlukla yüz yüze getiren zamanla büyülenmişlerdir. Ama postmodernde bu geçiş, yok oluş, boşluğun içine sürükleniş duygusu bile ortadan kalkmış gibidir. Boşluk da bir cümbüştür burada: Sürekli tekrarın orgazma giden ritmine ayarlı bir haz yaşantısı.

Mimaride zaman, demiştim. Anladığım bir konu değil, ancak izlenimlerimi aktarabilirim. Le Corbusier'nin konstrüksiyonlarının tarihsel çevreyi, tarihsel dokuyu yadsıdığı, sildiği, iptal ettiği söylenir. Doğru olabilir bu. Her şeyi aklın, tasarım yetisinin soyut olasılıklarından ve yeni malzemenin sunduğu imkânlardan türetme, yoktan varetme çabası, elbette geçmişe karşı da küçümseyici bir tutum alacaktır. Buna karşılık, postmodern mimari, tarihi yaşatma adına, geçmiş üslupları yağmalamaya yönelir. Bunun her zaman beceriksizce gerçekleştirilmediğini de görüyoruz. Ama çoğu zaman böylece muhafaza edilen tarih, bir tarih müzesi bile olmuyor, sadece bir "tarih Disneyland'ı" çıkarıyor ortaya. Sadece geçmişi, eski üslupları değil, geçmişle şimdi arasındaki uçurumu, demek zamanın kendisini de karikatürleştiren bir "tarihselcilik" bu. Buna karşı, Corbusier'nin tarihi kasıtlı olarak olumsuzlayan yaklaşımının, geçen zamanı, yiten zamanı çok daha kuvvetli bir biçimde "duyurduğu" söylenebilir. Betonarme ve cam konstrüksiyonla doğal ve tarihsel doku arasındaki karşıtlık, zamanı, geçmişi, yitirilenleri, hiçbir zaman tam yitirilmeyen bir "ufuk duygusu" halinde görününün bir parçasına dönüştürüyor. Ama belki de bunu görmek için Corbusier'ye değil de, ressam Chirico'nun "metafizik dönem" tablolarına bakmak daha doğru olur. Dikey fabrika bacalarıyla arazinin ve eski binaların yatay çizgileri arasındaki karşıtlık, aynı zamanda giderilmez bir özlemin, yitirilmiş doğaya ve ana rahmine duyulan o bulanık, iç bulandırıcı özlemin de ifadesidir burada. Tarih gitmiyor, ama geri de gelmiyor.

Modernizmin "radikalliğinden" söz edilebilirse, kaynağı da burada aranmalı: Geçmişle şimdi arasındaki uzaklık, gelecekle şimdi arasındaki farklılığın da temeliydi. Modernizmin bugün asıl önemli görünen yanı da tekçiliği, otoriterliği ya da elitistliği değil, yeninin, henüz olmayanın tasarlanmasına imkân veren bu yitik zaman düşüncesidir.

MİNİMA MORALİA'DAN SEÇME PARÇALAR

Theodor Adorno

SUDA BALIK

(Üçüncü Fragman)

Tekelci sanayinin herşeyi kuşatan dağıtım aygıtınca yerinden edilen dolaşım alanı, bu iflastan sonra, tuhaf bir ikinci yaşama kavuştu. Aracı mesleklerin ekonomik temelleri yok olurken, milyonlarca insanın özel yaşamı da acentelerin ve aracıların yaşamına dönüşüyor; tüm özel alan, ortada bağlanacak hiçbir iş olmadığı halde, her yönüyle ticari faaliyeti andıran bir sürecin içine çekiliyor. İşsizinden memuruna yatırımlarını temsil ettiği kişilerin her an gazabına hedef olabilecek kamu görevlisine kadar, bütün bu tedirgin insanlar, her yerde hazır ve nazır olduğunu sandıkları yürütme gücüne ancak duygudaşlıkla, gayretkeşlikle, işe yarayarak ve bezirgânca davranarak yaranabileceklerine inanıyorlar: Bir 'bağlantı' olarak görülmeyecek hiçbir iş kalmayacak yakında, ilkin makbul olup olmadığına bakılmayan hiçbir arzu kalmayacak. Bir dolayım ve dolaşım kategorisi olan bağlantılar kavramı, gerçekte dolaşımın asıl zemini olan pazardan çok, kapalı ve tekelci hiyerarşiler içinde bulmuştur asıl gelişme ortamını. Ama şimdi bütün toplum hiyerarşikleştiği için, geçmişte özgürlüğün hiç değilse görüntüsünün varolduğu her yerde bu kirli bağlantıların ürediği görülüyor. Bireyin sadece ekonomik yazgısı değil, asalaklaşan psikolojisi de ortaya koyuyor sistemin akıldışılığını. Eskiden, mesleki ve özel yaşam arsındaki o suçlu işbölümüne benzer şeylerin hâlâ varolabildiği bir dönemde -bir işbölümü ki kayboluşuna sevinelim mi sevinmeyelim mi bilemiyoruz şimdi- özel alanda pratik amaçlar güden adama yontulmamış bir sonradan görme olarak bakılırdı. Bugünse, belirgin bir art niyet sahibi olmadan özel faaliyetlere dalmanın bir terbiyesizlik, 'ecnebilik', hatta küstahlık olduğu düşünülüyor. Suçlanan bir tu-

* Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Verso Books, Londra. Yapıtın Türkçesi önümüzdeki yıl Metis Yayınları tarafından yayımlanacaktır.

tum haline geldi bir şeyin peşinde olmamak: Bu yağmada başkalarına yardım edilmesine de ancak karşılığında bir şey istenmesi koşuluyla izin veriliyor. Sayısız insan, mesleklerin tasfiyesinden bir meslek yaratıyor kendine. İyi insanlar bunlar, herkesle kaynaşan, herkesin sevdiği makul insanlar, bütün rezillikleri insanca bir hoşgörüyle bağışlayan ve standartlaşmamış her türlü dürtüyü de derhal 'duygusal' olarak damgalayan sağduyulu insanlar. İktidarın bütün koridorlarını, bütün girdisini çıktısını bilirler, en gizli düşüncelerini sezerler ve gönüllü propagandistliğini üstlenirler, geçimlerini de bundan çıkarırlar. Bütün siyasal kamplarda rastlanır onlara, hatta sistemin yadsınmasının fazlaca veri alındığı ve bu yüzden de kendine özgü bir konformizmin, gevşek ama incelikli bir konformizmin serpildiği muhalif kampta bile. Belli bir iyi kalplilikle sempati toplarlar, başkalarının işlerine gösterdikleri o seveceen ilgiyle -spekülasyon haline gelmiş diğergamlık! Zekidirler, şakacıdırlar, duyarlı tepkileri vardır: Eski bezirganın zihniyetini dünden önceki günün psikolojik keşifleriyle süslemişlerdir. Her konuda yeteneklidirler, aşkta bile, ama inanmadan. Aldatırlar, ama içgüdüsel bir dürtüyle değil, ilke gereği aldatırlar: Kendilerini de başkalarına kaptırmak istemedikleri bir kâr olarak değerlendirdikleri için aldatırlar. Bir çekme itme ilişkisi vardır zekayla aralarında, bir yakınlık-nefret bağlantısı: Düşünceliler için hem kışkırtıcı bir konudurlar, hem de onların en büyük düşmanıdırlar. Çünkü direncin son sığınaklarına sinsice sızarak aygıtın taleplerinden hâlâ muhalif kalabilmiş saatleri kirletenler de onlardır. Gecikmiş bireycilikleri, bireyin son kalıntılarını da zehirlemektedir.

ALTIN KAPI

(Yüzdördüncü Fragman)

Aşağılanan, onuru kırılan kişide, bütün bedeni yakıcı bir ağrıyla ışımış insanınki kadar şiddetli bir iç aydınlanma olur. Anlar o zaman: Hep unutkan olan aşkın o kopkoyu körlüğünde bile bir körleşmeme, körleştirilmeme isteği alttan alta sürüp gitmiştir. Haksızlık edilmişti ona; böylece bir tazminat hakkının doğduğunu düşünecek, ama bu tazminatı geri çavirme zorunluluğunu da duyacaktır, çünkü arzuladığı şeyi ancak özgür bir insan verebilir ona, verip vermemekte serbest olan bir insan. İşte reddedilmiş kişiyi insanlaştıran da bu sancılı iç hesaplaşmadır. Aşk genelden tikele bir kaçıştır hep; genelin hakkı hep tikelde verilebilse de, bu kaçış her zaman genele bir ihanet olarak gerçekleşir. Demek genel de başkalarının özgürlüğü, özerkliği biçimini alarak tikelden öcünü almaktadır şimdi. Genelin etkisini hissettiren red cevabı, genelden dışlanma olarak görünür bireye; aşkını yitiren adam, böylece kendisini aslında herkesin reddettiğini kavrar; hiçbir avunuya gönül indirmemesinin nedeni de budur. Yalnızlığının duygusuz, akıldışı şiddeti, sadece bireysel kalan bütün doyumların, bütün kazançların yalan olduğunu da öğretir ona. Ama böylece genelin şu çelişik hakikatini de anlamaya başlar: Sevdiği kişi tarafından sevilmek, herkesin devrolunamayacak ve suç nedeni sayılamayacak insanca haklarından biridir. Böylece hiçbir senetten, hiçbir haktan kaynaklanmayan talebini bilinmeyen bir mahkemeye, hem kendisinin olan hem de olmayan şeyi ona fazladan bir bağış olarak veren bir mahkemeye götürür. Aşkta adaletin sırrı, aşkın da dilsizce söylediği gibi, her türlü hakkın iptal edilmesidir. "Öyleyse her zaman - Aldanmış ve budala kalmalıdır aşk."

Çev. Orhan Koçak

Ahmet Oktay

UZAK DÜŞ

Hep ona sahip olmayı isteriz,
ama ev bir yıkıntıdır da. Kanlıdır
ev anıları ve sar'ayla
titrer Bilinç. Korkuyla
açılmıştır kapı: Üniformalar!
Haplarını arıyor Benjamin. Bir ses
-Her şeydir Kitap- diyor, -Bırak
onlar yaksın. Kül :
taşılı bu yeni zamanın-.

Henüz çıkmıştık yazdan,
-Leylekler gidiyor- dedin,
gepgece kesilmiş sesinle.

Ölümle evlenirken
Che'nin yanlış kardeşleri,
dilimde yara olmuştu çoktan
Stefan Georg'un dizeleri:

"Uzaklardan, gördüğüm düşlerden
umulmayı getirdim ben".

SOĞUK GÜN

Kök dedi ki : "Kuruyan yeşildir
benim yaşamım. Rüzgâr ve ay
körükler alevi. Gördüğüm düş
görmediklerimin muştusudur.
Bir gezgin olmayı öğren. Her ırmak
kendi açar yatağını: Kil, kalker ve tuz
siner suya. Budur belki de
hiç bulamayacağın felsefe taşı.
İndiğin
kentin aşklarını devşir: Kösnül ol,
elden bırakma duyarlığı da. Kır
menekşesi kesil. Bilinmeyeni sür öne,
kışkırt Teni ve Tini. Odalara dol
mevsimin sesi gibi.
Bırak
emsin şahdamarını
Gece ve Kent: Yitirmeyi göze almayan kurtulamaz".

Karabasan mı bu, muştu mu?
Gün
cinayetlerle aydınlanıyorken.

POSTMODERN KONUMDAKİ FİLOZOFLAR

Ali Akay

Postmodern düşüncenin ortaya çıkış sürecinden bahsetmek istiyorum. Postmodernizmle birlikte oldukça karanlık bir çağda yaşandığı söylenebilir. Yani aydınlıkçı düşüncenin iflas ettiği yerde bir karşı devrim dönemi olarak postmodernizm sözkonusu. Ve özellikle bazıları için Ortaçağ ile büyük benzeşme taşıyor; fakat Ortaçağ'dan ayrı belki de Barok dönemle benzerlikler taşıyan bir dönemdir postmodern dönem. Özellikle bilim adı altında, bilimsellik adı altında ileri sürülen, 19. yy.'ın ortaya çıkarttığı birtakım düşünce sistemleri —ki bunlar sonuçta sosyal bilimler dahil olmak üzere bir bilimsellik havası içine girmişti ve her türlü sosyal bilimden bir sosyallik oluşturma kaygısı ortaya çıkmıştı— meşruluklarını yitirmeye başladılar. Bu bilimselliğin de aynı zamanda "iflası" demesek bile bir bakıma sorgulanması bu postmodern dönem. Bilimsellik açısından da bir karşı devrim, yani bilimin bilimsellik adı altında yapılamadığı bir dönem. Bu bakımdan bir örnek vermek istiyorum; birkaç sene evvel, 1988'de Benveniste adlı bir fizikçi — belki hepiniz duydunuz— suyun belleği olduğunu söyledi. Suyun belleği kuramı bütün bilimselliğin sorgulanması ve bu yeni ortaya atılan laboratuvar deneyimli düşüncenin bilimselliği bastırmasıyla sonuçlandı. Benveniste'nin ortaya attığı şey, kısaca, saf suyun bir belleği olduğu fikriydi. Yapılan araştırma Fransa'da, Amerika'da ve İsrail'de üç ayrı laboratuvarda bir deneme süreci geçirdi ve aynı sonuçları verdiği yazıldı: Saf suyun içine herhangi bir madde atıldığında veya düştüğünde X zaman sonra molekülleri çözülmeye başlıyor.ve çözülen moleküller de yine X zaman sonra —artık o zaman ne kadar ise— tekrar birleşip, aynı maddeyi yeniden ortaya çıkartıyor. Verilen örnekte, bir madde olarak diyelim Renault marka bir araba düşüyor saf suyun içine ve X zaman sonra aynı moleküllerin birleştiği Renault marka araba yeniden canlanıyor, güncelleşiyor.

Bu karanlık dönemden bahsederken Barok adını kullandım. Barok dönemin en önemli filozoflarından biri de Leibniz'di. Demin verdiğim örnekte bahsettiğim moleküllerin parçalanıp yeniden aynı moleküllerin oluştuğu ci-

* 24 Aralık 1991'de Bilar A.Ş.'de yapılan konuşmanın metnidir.

sim, madde Leibniz'in monadlarına çok benziyor. Monadlar camı, kapısı olmayan karanlık manastırlarda yaşayan bireyler, papazlar. Kendi ışığını kendi içinden alan, dışarıdan ışık almayan ve o kapalı mekânda kendi çalışmalarını, okumasını yapan birey diyelim monad için. Barok mimaride iki kat var; birinci katta boş bir oda, içerisi karanlık, ikinci katta yine aynı şekilde daha karanlık bir mekân ve bu iki mekân arasında küçük delikler halinde geçişler var. Monadlar, Descartes'ın öznelerinin tersine ruh ve bedeni tamamen birlikte taşıyorlar. Descartes'da öznenin ruhu bedenden ayrıdır. Leibniz'de ise bunlar birlikteler. Her monad bedenini ve ruhunu birlikte taşıyor ve her monadın bir bedeni ve ruhu var. Monadlar, Tanrı'nın huzurunda yaşıyorlar ve bunların bir kısmı Tanrı'dan nefret ediyor, Tanrı'ya karşı lanet okuyorlar. Leibniz'e göre bu lanetli insanlar, lanetli monadlar, algılamalarında bu yüzden eksiklikler taşıyorlar. Her monadın küçük algılamaları var. Kendine göre algılıyor şeyleri ve bütün dünyayı ancak o küçük algılama açısından algılayabiliyor. Bu algılama açısı bazen genişliyor bazen de daralıyor. Tanrı tarafından cezalandırılan lanetlilerin, bu küçük algılamaları genişlemiyor; Tanrı onlarda daraltığı hacimden, diğer tarafa açılan algılar aktarıyor. Tanrı'ya boyun eğip Tanrı'yla iyi geçinen diğer monadlar o büyüyen algılamalarından tüm dünyayı algılıyorlar. Tanrı monadın hayatının bittiğini söylediğinde ruhu ve bedeni aynı anda o birinci kattaki yerden yukarı doğru süzülerek ikinci kata çıkıyor ve orada vampir filmlerindeki gibi külleşmiş bir şekilde ruh ve beden molekülleri parçalanıyor. Ve orada beklemeye başlıyor ki Tanrı yeniden emretsin ve yeniden doğmak mümkün olsun diye. Tıpkı Benvenista'nın ortaya attığı moleküllerin parçalanıp tekrar birleşmesi kuramı gibi. Bu monadlar aynı zamanda kendi içlerine kapanık olarak yaşıyorlar. Yani tıpkı günümüzün o tek başına yaşayan, volkmeni kulağında yürüyen insanları gibi bütün düşüncelerini, varlıklarını kendi karanlık içlerinde ortaya koyabiliyorlar. Bütün bunlar postmodernizm dediğimiz bu dönemin aydınlık/karanlık ilişkisini oluşturuyor. Zaten eğer son 15-20 sene içinde hepimizin izlediği olaylara bakarsak karşı devrimci eylemin —ki bu biraz da 80 sonrası neo-liberalizmle ortaya çıkan bir durum— ne şekilde toplumsal düşünceye hakim olduğunu izlemek mümkün olacaktır.

Ancak bu arada kendimize "bu karanlık dünya içinde ne yapabiliriz?" sorusunu sorduğumuzda, bu durumun bizi, ferahlık veren yerlere götürecek kimi imkânları olduğunu görmek mümkün. Bizi bu başka yerlere götürebilecek şey ne olabilir diye sorduğumuzda ise postmodernizmi yakından ilgilendiren *simülasyon* ya da görüntü veya *simülakr* diyebileceğimiz, Platon'dan beri varolan bir düşünceyle karşılaşıyoruz. Platon'un model ve kopya üzerine kurulu olan düşüncesi Sofistler'in eleştirisinde *simülakr*'dan

geçiyordu ve bu görüntü teması Platon'da bir negatif veri olarak söz konusuydu. Modelin kopyası dediğimiz şey de, o var olan modelin, ilk kurucusunun, atanın tözsel benzerliğine uygun bir şekilde ortaya çıkıyor. Yani dış görüntü benzerliği değil, tözsel benzerlik üzerine kurulu bir model ve kopyası fikri; aynı zamanda daha sonra Hıristiyanlık tarafından ele alındığı şekliyle insan kavramının bunun üzerine kurulması fikrini, yani adil bir Tanrı'nın imgesine göre insanın biçimlendirilmesi fikrini getiriyor. Başka türlü söylersek, adillik üzerine bir model varsa sadece adalet adil olabiliyor. Adaletle adil arasında model ve kopya ilişkisinin tözsel benzerliği söz konusu. Halbuki ikinci ögeyi oluşturan *simülakr*'lar, yani Platon'un görüntüler ve fantazmalar adı altında Sofistler'e atfettiği düşünce, var olan modelden başka bir yere doğru, bir benzemezlik ilkesine doğru gidiyor; yahut dış benzerlik, görüntü benzerliği ilkesi üzerine kurulu. Dolayısıyla modelin aynısı olma fikri burada yok. Sadece bir dış görüntü benzerliği var. Bu görüntü benzerliği aynı zamanda görüntünün modelden kopmasını içeriyor. Ve artık bir model üzerine kurulu bir görüntü mümkün olmuyor. Modelden bağımsız bir görüntü söz konusu. Görüntü tıpkı dildeki metaforların, Batı metafiziği içinde değişik dönemlerde değişik anlamlar taşıması gibi. Yani *simülakr*'lar da bir görüntünün görüntüsü haline geçtiğinde, birbirinin ardına dizilen görüntülerin anlamlarının değiştiği durumda artık modelin ilk halinin görüntüsü bile ortadan kaybolduğunda model üzerine kurulu olan düşünceden çıkmış oluyoruz. Bu bir bakıma —ki Nietzsche'den beri ortaya atılan bir şey— Platon'un tersyüz edilmesi fikridir; yani görüntülerin ön plana çıkartılıp model üzerine kurulu kopyaların ikinci plana itilmesi. Bu da bütün Batı düşünce tarihinin bu güne kadar gerçekle görüntü arasındaki ilişkide kurduğu sürekliliğin bir sonu olmuş oluyor. Görüntünün ön plana çıkması, gerçeğin görüntüde aranması dediğimiz şeyi beraberinde getiriyor.

Şimdi bu düşünceyi şöyle bir soruna uygularsak; Tanzimat'tan beri Batılılaşma dediğimiz şey hep dışsal bir benzerlik. Kafalarda, zihniyetlerde bir değişmezliğin, eski geleneksel yapıların taşındığı şeklinde eleştiriliyordu Batılılaşma. Batılılaşma için Batı'nın taklidi, Batı'ya öykünme deniyordu. Bugün İslamcı denilen ve türban giyen kadınların yaşam biçimlerini, zihinlerinin söyleme döküldüğü anı düşündüğümüzde ortaya çıkan şey görüntü farklılığı, fakat zihinsel benzerliğin olması, tözsel benzerliğin olması. Sonuçta tüm Batılılaşma eleştirisi diyebileceğimiz o neredeyse yüz yıllık geleneğin başka türlü okunması bugün belki mümkün, Osmanlı ve Türk tarihi içinde.

Tekrar Leibniz'in monadlarına dönersek, monadlar yeniden ortaya çıktıklarında, tekrar o karanlık odalarına girdiklerinde, Leibniz onlara bu karanlık içindeki karşı devrimci dönemde bir özgürlük şansı tanıyordu.

Tanrı'nın dünyaların en mükemmelini yaratmış olduğunu ve içinde yaşanan dünyanın da bu dünyalar arasında en mükemmeli olduğunu söylüyordu. Aydınlıkçı düşüncenin ortaya çıkmasıyla, Voltaire'in *Candid*'de alay ettiği tam da Leibniz'in bu fikridir. *Candid*'de biliyorsunuz; başına bir sürü felaketler geliyor, birileri vuruluyor, gemileri batıyor vb. ve yanındaki Pangloss'a şöyle diyor: "Dünyaların en mükemmelinde yaşıyoruz." Burada aslında Leibniz'in lafıyla alay edişi var Voltaire'in. Ancak bu arada Leibniz'in ortaya attığı bir şey daha var; o da Tanrı'nın sadece bu dünyayı yaratmış olduğu. Yani öbür dünyaları bu Tanrı'nın yaratmamış olduğu. Ortak bir şekilde yaşayan dünyaların varolmasının mümkün olduğu. İşte Hıristiyanlık'ta İncil'deki Adem ve Havva teması, Tanrı'nın Adem'i yaratmış olması, Havva'nın Adem'in kaburgasından ortaya çıkması ve ilk günah benzeri şeyler ancak bu dünyada mümkündür diyor Leibniz. Başka bir dünyada başka türlü olacaktı ve bu dünya mümkün bir dünyadır diyor. Yani Leibniz'in ortaya koyduğu şey, içinde bulunduğumuz durumun bir seri halinde varolduğu fakat başka serilerin de mümkün olduğu fikridir. Bir başka örnek vermek istersek; özellikle resimde Barok'un getirdiği bir yeniliği, Barok'un ortaya attığı karanlıktan gelen ışık rejimini düşünebiliriz. Daha önce, Rönesans'ta örneğin, resim beyaz zemin üzerine, yani hiç boyanmamış zemin üzerine boya sürülerek yapılıyordu. İlk olarak Barok dönemde önce varolan zemin üzerine tamamen boya atılıp o boyalı zemin üzerine renkler vurulmaya başlanıyor. Böylece artık ışık rejimi, açıktan, aydınlıktan karanlığa doğru değil, karanlıktan aydınlığa doğru gelmeye başlıyor. Karanlık dönem olarak ortaya çıkan postmodernizmdeki "pozitif" öğelerden bir tanesi de bu.

Buraya nasıl gelindi diye sorarsak, 19. yy.'ın sonundan 20. yy.'ın sonuna doğru gelirken bir düşünce şeması çıkartmak mümkün. Postmodernizme nasıl gelindi? Yani gerçeğin, adaletin, ilerlemenin, devrimin, aydınlığın olmadığı, bunların meşruluklarını kaybettiği bir döneme geliş ne şekilde gerçekleşti? Pat diye postmodern döneme girmedik kuşkusuz. Birtakım kaotik, birbirinden antagonik olarak gelişen düşünce sistemleri, sonunda bu postmodern konuma getirdi bizi. Sanıyorum ki en azından düşünce düzeyinde önemli bir şekilde yer eden ve epistemik bir farklılık oluşturan bir dönem postmodernizm. Kolay kolay içinden çıkamayacağımız bir dönem. Çünkü her alanda, düşünce alanında, toplumsal alanda, sanat alanında, bütün bu alanlarda yapılabileceklerin yapılmış olduğunu ve şimdi artık ne yapılacağının belli olmadığını düşünen bir dönem postmodern. Bir olay, bir vak'a bekleniyor. Ve o vak'a da kendi kendine gelmeyecek tabii. Dolayısıyla tüm modernizmin içerdiği birtakım düşünceleri, deneyleri, "eski"yi yadsımayla ilgili olan yeni yaratımları, yaratıcılıkları taşımayan bir dönem

bu. Modern dönem özellikle varolanı yokedip yenisini yapmak üzerine oturmuştur. Avangardlar üzerine kurulmuştur. Yapılmayanı yapmaktır sözkonusu olan. Halbuki bugün beklenilen vak'ada bütün yapılanlar hep birlikte varlar. Varolan yapılmışlar üzerine bir şeyler yapılmaya çalışılıyor. Ya da filozoflar yeni bir şey ararlarken tüm Batı'nın —ki Batı'dan bahsediyorum şu anda— metafiziğini yarıp o metafiziğin içindeki anlamların dekonstrüksiyonunu yapıyorlar. Derrida'nın yaptığı bu. Sözle yazı arasındaki yazının, sözün eki olmasını araştırıyor ve bu yazı ve söz arasındaki ilişkide bütün dönemlerde ortaya çıkmış anlamların bir bakıma —Foucault'nun terimini kullanırsak— arkeolojisini çıkartıyor. Bu durumda yeni olarak ortaya atılan bir şey olmadığı gibi varolan şeylerin yeniden güncelleşmesi de sözkonusu. Herşey, ne geçmişte ne gelecekte, ama şimdiki zamanda oluşuyor. Bu aynı zamanda Bergson'un, —o Marksistler'in, materyalistlerin hiç sevmediği Bergson'un— yeniden güncelleştiği döneme tekabül ediyor. Yani geçmiş zamanın şimdiki zamanıyla, gelecek zamanın şimdiki zamanının varolunan şu andaki durumda içiçe yaşadığı bir dönem olduğunu getiren bir zaman fikri. Dolayısıyla bu zaman fikri tüm modernliğin, hatta modernlik öncesinin, hatta tüm Batı teolojisinin üzerine oturduğu, sıfırdan başlayıp ileriye doğru ilerleyen zaman fikrinin de yok edildiği bir dönemi temsil ediyor. Batı teolojisini düşünürsek; İsa'nın doğuşuyla başlayan (bugünkü gibi bir 24 Aralık) ve 1992'ye doğru giden bir zaman süreci içerisinde ilerleyen bir zaman fikrinin —ki bu Saint Augustine döneminde ortaya atılan dini bir düşüncedir— tüm dünyaca sonuçta kabul edildiğini, tüm dünyada hakim olduğunu görüyoruz. Evrenselleştirilen bir tekillik ortaya çıkmış oluyor. Yani Batı'nın kendi tekilliğinin evrenselleştirilmesi oluyor. Ta ki bu zaman fikri yeniden okunmaya başlansın. Bu 1950'lere tekabül eden bir dönem ve bu dönemi yapısal, sosyal antropolojinin ortaya çıkması, yabanlara olan ilginin artması, öteki dediğimiz diğer toplumlara duyulan merak simgeliyor. Bu merak daha önce de vardı fakat misyonerceydi; yabanlara uygarlık götürme düşüncesini taşıyordu. Modernizm için üç başlangıçtan söz edebiliriz; Rönesans, dinde reform ve yeni kıtaların keşfi. Yeni kıtaların keşfinde biliyorsunuz, Batı gittiği yerlere oralarda daha önce rastlanmamış hastalıklarla birlikte, rastlanmamış fikirler de taşıdı. Sömürgecilik hareketleri de misyonerlik hareketleriyle benzerlikler taşıdı. Geri kalmışlara (böyle bir terim atıldı ortaya; geri kalmış / ilerlemiş denildi) uygarlık götürmek üzere, devrim götürmek üzere işgaller başladı. Napoleon'un yaptığı savaşlar, Fransız İhtilali'nin diğer Avrupa devletlerine taşınmasından başka bir şey içermiyordu, tıpkı Sovyet tanklarının, Doğu Bloku dediğimiz ülkelere sosyalizmi taşıması gibi. Modernizmin 20. yy.'da bu kadar yoğun biçimde sorgulanmasının nedenlerinden biri de II. Dünya

Savaşı olmuştur: Nazi dönemi Almanyası'ndaki toplama kamplarında insanlık adına Yahudi denilen insanların yokedilmesi eylemi. Yani ötekilerin yok edilmesi. Bunun insanlık adına yapılmış olması modernizmin ana temalarından biri olan hümanizmin de sorgulanmasını içermiştir; çünkü insanlık adına barbarlık yapıldığında o insanlığın ne tür bir "insanlık" olduğu sorgulanmış oluyor. Hümanizmin meşruluğu yok edilmiş oluyor. Aynı Gulag' taki durum gibi ya da Pol Pot rejiminin ortaya çıkarttığı soykırım hareketi gibi... Sonuçta ortaya çıkan bugünkü durum aydınlık üzerine kurulu düşüncenin tarihte yaşadığı deneylerin kötü sonuçlarıyla yakından ilintili.

Postmodernizmin ortaya çıkışını hazırlayan iki akım var. Bunlardan biri epistemoloji akımıydı; diğeri ise görüngübilim. Bu iki sürecin kesiştiği yerlerde bazı filozoflar sıçrama yaptılar tarihte; Nietzsche'nin filozofun o an orada olup bunu düşünmesiyle sıçrama yapması dediği şey. Bu 20. yy. içinde ortaya çıkabildi. Bu düşünce akımları arasında hem görüngübilimin hem epistemolojinin postmodern düşüncenin ortaya çıkmasında büyük etkileri var. İki türlü bir etkileşim sözkonusu. Görüngübilim teması —ki bu 1960'lara, hatta 68'e kadar hakimiyetini sürdüren bir düşünce— Hegel'i akla getiriyor. Yani görüngübilim üzerine kurulu bir düşünce için ilk başlangıç odağı olarak Hegel'i düşünmek mümkün. Hegel'in teleolojik düşüncesi, bir başlangıç noktasından yola çıkarak demin bahsettiğim türden düzçizgisel bir tarih içersinde ilerleyen ve dönüşünü tamamlayıp ilk başladığı yere gelen bir Odisse yolculuğu gibi bir şey. Marx'ın düşüncesi de Hegel'le büyük paralellikler taşıyor. Althusser, Marx'ın emek gücü kavramını ortaya atmasıyla, felsefenin nesnesi olarak sermayeyi almasıyla bir sıçrama, bir değişim, bir mütasyon oluştuğunu söylüyor. Buna karşın, sonuçta Marx'ın yine de 19. yy. epistemesi içinde kaldığını söylemek bana daha akla yakın geliyor. Bu noktada Foucault'nun düşünsel dönemlerle ilgili olarak *Sözcükler ve Şeyler*'de ortaya attığı düşünceye başvurabiliriz. Belirli dönemler içinde belirli söylemsel oluşumlar ortaya çıkıyor. Bu söylemsel oluşumlar dönemin tüm düşünce hayatını belirliyorlar. Görünenler ve söylenenler dönemin içinde varlar. Belli bir paradigma içinde, görülenler ve söylenenler aynı söylem içinde, aynı dil içinde varoluyorlar ve ancak epistemeler değiştiğinde başka bir paradigmaya geçiliyor. Foucault'nun 19. yy. epistemesi ya da hümanizma olarak adlandırdığı, insan çağı dediği dönemde, ilerleyen tarih anlayışı içinde insanın merkez olduğu dönemde insan üzerine düşünen Hegel ile Marx arasındaki antropolojik benzerlik, kopuştan çok daha önemli görünüyor. Hegel'in tezindeki saklama ve aşma (aufhebung) adı altındaki etaplar gibi, o aşan evrelerin oluşması gibi Marx'ta da biliyorsunuz, üretim biçimleri şemaları var ve bu şemaların belirli bir gelişimi sözkonusu. Bu sırada Fransa'da bir Hegel okunuşu sözkonusu ol-

maya başlıyor. Fransa'dan bahsediyorum çünkü postmodern ya da yapısalcılık sonrası düşünce dendiğinde akla özellikle Fransız filozofları geliyor. Yani Amerika'da ortaya çıkan isimler Fransa'daki filozofların ortaya attığı düşünceden yola çıkarak postmodern konumu incelemeye başlayan kişiler. Bu düşünürlerin ilklerinden biri olan Daniel Bell bile aynı konumda. Fransa'da bir Hegel okunuşu yapılıyordu demiştim. Özellikle iki isim var burada; bunlardan biri Alexandr Kojeve, diğeri ise Jean Hypollite ve iki değişik Hegel ürünü söz konusu. 60'lı yıllardaki Marksist düşünürlerin devrim üzerine yaptıkları stratejiler bu iki okuma üzerine dayanıyor demek mümkün. Hegel okuyuşu aynı zamanda başka birtakım edebiyatçıları, sosyologları hatta psikanalistleri etkiliyor. Kojeve'in öğrencileri arasında Lacan'ı ve Bataille'ı görmek mümkün. Bu yapısalcılık sonrası diyebileceğimiz düşüncenin ortaya çıkışı aynı zamanda Hegel'den Nietzsche'ye doğru giden bir düşüncenin oluşumu ve Bataille'ın burada önemli bir yeri var. Yani bir dönüşüm zinciri halinde duruyor Bataille. Kojeve'in yorumunda Hegel köle ve efendi diyalektiğinin analizinde sonuçta kölenin ancak emek sürecinde efendisine başkaldıracağını ve bu şekilde özgürlüğe kavuşacağını öne sürüyor. Halbuki Hyppollite çevirisinde bunun tam tersi sözkonusu, köle ancak başkaldırı anında köle olmaktan çıkar fikri sözkonusu. Yani emek değil, çalışmama sözkonusu oluyor ve aynı zamanda da —daha öncesini düşünürseniz— bütün bilinç dediğimiz şeyin, öznenin bilinçlenmesi, çalışma sürecinde o bilince sahip olması yani işçinin fabrikada çalışıp bu bilinci sahiplenmesi fikrinin ortaya çıktığı bir düşünceyi içeriyor ki, 68 kuşağı bu bilinç meselesini yaşadı, yani çalışılan yerler terkedildi, işçi veya işçi olmaya çalışan birtakım insanlar ortaya çıktılar ve işçi olamadılar. En basit örneği bir Fransız filozofu işçi olmak için girdiği fabrikada parmağını kaptırdı ve işin gidişatını istemeden bozdu. Herkesin becerebileceği işler ve beceremeyeceği işler diye bir şey söz konusuysa, bu saydığım örnekte Robert Linhart adlı Althusser öğrencisi sonuçta parmağını kaptırdığı bu işten ayrılarak tekrar üniversiteye döndü. Bu arada görüngübilimi, Husserl ve Heidegger'i düşünmek lazım, yani 60 kuşağının yakından tanıdığı varoluşçuluğun ortaya çıktığı bir dönem, Sartre ve Merleau-Ponty dönemi. Merleau-Ponty etkisiyle Marx okumaya başlayan Sartre sonuçta Marksizm'in aşılamaz bir düşünce olduğunu söylediğinde, arkadaşı Merleau-Ponty zaten artık Sovyetler Birliği deneyimlerinin ortaya çıkarttığı durumda kendini hem Marksizm'den hem de siyasetten arındırmıştı. Merleau-Ponty'nin anti-komünizme karşı ortaya attığı komünizmsizlik (*acommunnisme*) kavramıyla Sovyetler Birliği'ndeki durumun eleştirisi yapılmış fakat Marksizm'in eleştirisi yapılmamış oluyordu. Bu çizgi içinde bir özne kuramının oluştuğunu görmek mümkün hale geliyor. Özellikle yapısalcılıkla arasındaki ilişkide, özne

ve yapı, yapılar ve sistemler ve özneler arasındaki ilişkilerde, bu iyice belirgin hale geliyor.

Konuşmamın sonunda tartışmaya yer bırakmak için kısa geçerek epistemolojik akıma gelmek istiyorum. Burada sosyolojinin kurucusu olarak tanınan Auguste Comte'u ilk sıraya koymak mümkün, Renan'ın karşısına. Ve ondan sonra Canguilhem, Bachelard ve Cavallier gibi düşünürleri veya Michel Serres ve Isabelle Stengers gibi bilim tarihçilerini saymak mümkün. Burada özne ve bilinç kuramı ile görüngübilim ve varoluşçuluk bir yanda; bilgi kuramı, epistomoloji ile kavramlar ve rasyonalite, Auguste Comte ile başlayan çizgi öbür yanda durur. Bahsettiğim düşünceler Gaston Bachelard'da belirgin hale geliyor. Yani iki dönem arasındaki süreksizlik dediğimiz bir şey, bir mutasyon olması. Bu bir yandan Canguilhem, bir yandan Hypollite'in, bir yandan da Althusser ve Lacan'ın kesiştiği yeri, yani epistemoloji ile görüngübilimin kesiştiği yeri ele alırsak ortaya Michel Foucault'yu çıkarmak mümkün olacak. Çünkü bir yandan Hyppolite'in öğrencisidir Foucault ve 1970'de College de France'a kabul edildiğinde, ölmüş olan Hyppolite'in kürsüsüne gelmiştir, diğer yandan deliliğin tarihini yazarken ilk defa tezini Canguilhem'den geçirmeye çalışır ve Canguilhem' le de büyük bir bağlantısı vardır, çünkü 3. kitabı olan *Kliniğin Doğuşu* yoğun bir Canguilhem etkisiyle yazılmıştır. Diğer taraftan ise Althusser'in öğrencisidir Foucault ve onunla birlikte Ecole Normale Superieure'da ders vermiştir. Ve Derrida öğrencisi; bir sene için bile olsa. Derrida postmodernist düşünceyi yaygınlaştıran ve sorgulayan düşünürlerden biri. Onun da Foucault'la ilişkisi özellikle 60'lı yıllarda ve 70'li yılların başında çok içiçe ve bütün bunların diğer epistemolojide ortaya çıkan, yapısalcılarla olan ilişkisi çok belirgin. Yani Claude Levi-Strauss'un ortaya attığı yabanlardaki yaşam biçimlerinin, sembollerin, bunların arasındaki ilişkilerin ortaya konduğu dönemde yapısal antropoloji ortaya çıkıyordu. Levi-Strauss ile birlikte yine dil ve sosyal yapı arasındaki ilişkiyi koyan Georges Dumezil var. Dumezil'in de Foucault ile yakın bir ilişkisi var. Dumejil Uppsala'daki yerini bıraktığında kalkıyor Paris'e geliyor, onun boşalttığı yeri ise Foucault dolduruyor. *Deliliğin Tarihi*'ni yazarken Dumezil'den kalan koltukta, masada çalışıyor. Ve Levi-Strauss'un yakın arkadaşı Dumezil de biliyorsunuz bu Hint-Avrupa mitolojileriyle, Hint-Avrupa dilleri arasındaki ilişki içinde toplumsal düzeydeki sistemi ortaya atan kişi. Bu daha sonra Vernant ve Detienne adlı iki eski Yunan araştırmacısının yapısal analizlerini etkileyecek. Düz-çizgisel olmayan, çevrimsel olan bir zaman fikrinin yaygınlaşmaya başlamasını sağlayacak; Batı medeniyetinin kaynağı, kökü olarak ele alınan Yunanlı'nın zaman fikrinin yabanlarla belirli koşutluklar taşıdığına dikkat çekilecek. Batı'nın düz-çizgisel zaman fikrinin ise Yahudi-Hıristiyan zihni-

yetinden kaynaklandığı ve Saint Auguistine zamanında "epistomolojik bir kopuş" ile gerçekleştirildiği ortaya çıkacak. "Sıfır" noktası, evveli ve sonrası. Tıpkı devrimin öncesi ve sonrası fikrinin tüm modern dünyayı etkilemiş olması gibi, Fransız ihtilali ile yeni, daha önce yapılmamış denilenin ortaya çıkarılmış olması fikrinin evrenselleştirilmeye çalışılması gibi, ilerleyen, sıçramalar yapan ve yeniyi "yaratmaya çalışan" bir zihniyet dünya sistemi içinde küreselleşmeye başlamıştır artık.

İşte bu zihniyetin yıkılması modern sonrası, postmodern bir zihniyetin ortaya çıkmasını sağlamıştır ve Lyotard'ın postmodern adını verdiği şeyin "önce mi sonra mı", ne anlama geldiğinin bilinmemesiyle birlikte, belki de yeni bir kavramı "piyasa"ya sürmek mümkün olabilir: Buna da "modernüstü" dersek, belki daha anlamlı bir kavram ortaya atılmış olur ve bizi "kısır" postmodern tartışmalarının dışına taşır. Çünkü postmodern tartışmalarının ortaya çıkardığı siyasal durum, neredeyse aynı yerden gelen insanların ayrı kamplara ayrılmasını zorunlu kıldı. Üstelik Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari gibi bir takım Fransız filozoflarının düşüncelerinin, Amerika'da (özellikle) postmodern düşünürler olarak ortaya konulmasını zorunlu kıldı. Oysa ne Foucault ne Deleuze kendilerinin bir akımın içinde, postmodern bir akımın içinde olduklarını söyleyeceklerdir. Akımların sınırları yoktur. İsmi üstünde akışkanlık vardır, taşma vardır, duyumsama vardır ve bunlar kenarları belli bir figürün içine hapsolunamazlar. Zaten bu nedenle postmodernizmin sınırlarını tayin etmek olanaksız hale geliyor. Çünkü önce mi, sonra mı? Descartes zamanında postmodern miydi? Yoksa Picasso 20. yüzyılın en başlarında postmoderndi de sonra modern ve yüzyıldan çıkarken de klasik mi oldu? Klasik çağ 17. yüzyıl mıdır? Tüm bu sorular bir tarihselcilik amalgamını oluşturuyorlar ki, "modernizmüstü" kavramıyla belki bunun aşılmasının mümkün olduğu fikrini, en azından, ortaya atmak mümkün olabilsin, postmodernizmin beraberinde getirdiği bir takım "özgürsüzlükleri" geri plana itebilsin. Çünkü değişen dünya şartları, telematik, bürotik vb. gibi sistemlerle artık büyük fabrika fikrinin dışına çıkıldığı kesin. Bunun adını koymak ise onu tanımlamaktan önce olmamalıdır; Postmodern tanımsızlığın tanımı olarak vardır, fizikteki "belirsizlik ilkesinin" başat olması gibi...

Meltem Ahıska

BAK İŞTE...

Hikâye dönüp dolaşır ve suyu bulur, herkes suya doğru akar, gökyüzünde yatak büyüklüğünde bir yer açılır, sendelersin, acı deliğe kaçar, olsun, suya doğru akar, bir vakit önce burada, yaprakları üstüste koymaktı işleri, hayaletleri kovmak, iri taşlarla sıcak bir bina, bir korunak, elbette, ateşi kullanmak, kıyasla gelir acı, dilin ıslatamadığı şey suya doğru, katlanıp bükülmelerle, ve kambur diridir, hikâye dolaşır çevresinden, suyu bulur bulmaz çıkıntılarını atar, suyun içinden bir kurbağa, sana bakar.

POSTMODERNİN SİYASETLE İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Aydın Uğur

Postmodernite tartışmaları genellikle bir sanatsal etkinlik alanıyla bağlantılı olarak sürdürülüyor, örneğin mimaride, resimde, edebiyatta, vb'de "postmodern akım"ın dışavurumları inceleniyor; bu akımın getirdikleri ile götürdükleri zanaat-içi kaygıların terazisine vuruluyor.

Ben bu yazıda bu yola gitmeyeceğim. Gitmeyeceğim, çünkü postmodernizm diye adlandırılan oluşumun —kendinden söz ettirmeye başlamasından bu yana neredeyse onbeş yıl geçmiş olmasına karşın hâlâ— bir akımın gerektirdiği iç-bütünlüğü edinmemiş olduğunu düşünüyorum; ancak bunu söylemekle postmodernizm bir akım bile olamadı demek istemiyorum. Tam tersine, postmodernizm diye adlandırılanın, bağrında daha büyük bir ihtirası beslediğini düşünüyorum. Sanat dallarına içre tanımların koyduğu koridorsu kablara sığmayacak kadar geniş ve derin iddialar taşıdığını düşünüyorum. Doğru adlandırmanın da postmodernizm değil de postmodernite olduğunu sanıyorum. Modernite'nin karşısında bir yerde duran, modernite'nin kuşattığı kadar kapsamlı bir düşünsel coğrafyaya göz diken bir duyarlık anlamında.

Bir kez daha altını çizeyim: Postmodernite tartışmaları esnasında, kimileri pek farkında olmasa da, bütün bir uygarlık anlayışı sorgulanmakta; kendimizi, ötekileri ve evreni bir anlam zeminine oturtmak üzere son yüzyıllarda yararlandığımız değer hiyerarşileri ameliyat masasına yatırılmakta.

Postmodernite'nin taradığı ufuk bu denli geniş olunca da işe en başından bakmanın meşru olduğunu düşünüyorum. En başından derken modernite'yi kastediyorum. Postmodernite diye adlandırılan sorgulayıcı duyarlığın önce moderniteye ilişkin belli bir bakış geliştirip sonra kendini bu bakış üzerine oturtmasına bakarak, ben de moderniteye ilişkin kendi resmimi kurmakla işe başlamak istiyorum. Değil mi ki bir uygarlık anlayışı gözden geçiriliyor, elde, çok kaba hatlı da olsa başvurulacak bir genel resmin bulunması gerekliliği var.

Bu resmi kurarken bir dizi düşünme adımı atacağım. Her bir adım için de kimi kez birbirinden farklı yerlerden yola çıkan düşünürlerden yararlanacağım.

Birinci adımda bireycilik ve bütüncülük (*holiisme*) karşıtlığından söz açacağım. İkinci adımda bireyciliğin organik uzantısı olan "ratio"nun ve ratio'nun evrensel-olan ile bağıntısı üzerinde duracağım. Üçüncü adımı evrensel-olan'ın zaman içinde giderek yeryüzüne tepeden tırnağa nizam/intizam verme hırsına kapılması sürecine ayıracağım. Dördüncü adımda bu hırsın karşısında yer alan ve Batı bireyselciliğinin ikinci ayağını oluşturup yerel-olan'a ağırlık veren düşünce geleneğine değineceğim. Beşinci adımı günümüzde yerel-olan'ın ne anlama geldiğinin tartışılmasına ayıracağım. Altıncı adım ile birlikte bizim ülkemizdeki düşünce iklimine gönderme yapma olanağı bulacağım.

Batı modernitesinin temel ekseni: Birey ve bireycilik

Batı modernitesinin mahiyetini yakalamak üzere başvuracağımız yol karşılaştırma yöntemi olacak. Aslında, karşılaştırma yöntemi sosyal bilimlerin elindeki en geçerli yöntemlerin başında geliyor. Bizim, burada analizinden yararlanacağımız Louis Dumont da bu yöntemi kullanıyor.[1]

Essais sur l'individualisme (Bireycilik üzerine denemeler) adlı yapıtında daha önce Hindistan üzerine yaptığı araştırmaların ışığında bir dizi tanım koyuyor. İki tane temel ideolojiden söz edilebilir, diyor: Bütüncü (*holiste*) ideoloji ile bireyci ideoloji. İdeoloji'den kastını ise yalın biçimde koyuyor: "Toplumsal tasarımların (*representations*) tümü; bir toplumda müşterek olan düşünce ve değerlerin tümü." [2]

Dumont'un bütüncü ideoloji ya da bütüncülük (*hoisme*) tanımı şöyle: "Toplumsal bütünü (*totalite*) öne çıkaran, kıymete bindiren ve bireyi ya ihmal eden ya da bireyin toplumsal bütünden sonra geldiğini öne süren ideoloji." [3]

Öngörülebileceği gibi, bireyci ideoloji bağlamında dengeler tersine kurulmuş: "Bireyi öne çıkaran, kıymete bindiren ve toplumsal bütünü ya ihmal eden ya da toplumsal bütünün bireyden sonra geldiğini öne süren ideoloji."[4]

Bu noktada bir konuyu açıklığa kavuşturalım. Dumont zihinlerdeki

1. Louis Dumont'un başlıca üç çalışması bulunuyor. Bunlar birbirlerinin tamamlayıcısı niteliğinde. İlk çalışması *Homo Hierarchicus: le systeme des castes et ses implications* (Paris: Gallimard, 1967) Hindistan'daki kast sistemi üzerine. İkincisi *Homo Aequalis: Genese et epanouissement de l'ideologie economique*, Paris: Gallimard, 1977) adında ve Batı düşüncesinde ekonomik olguya yaklaşımın gelişimini ele alıyor: Üçüncüsü ise *Essais sur l'individualisme* (Paris: Seuil, 1983). Biz de burada, esas olarak, Dumont'un Batı'da modern ideolojinin oluşumunu ve temel özelliklerini yakalamayı denediği bu çalışmasından yararlanacağız.

2. *Essais sur l'individualisme*, s. 263.

3. *A.g.e.*, s. 263. 4. *A.g.e.*

değerler arasındaki önceliklerden, kafalardaki değerler hiyerarşisinden söz ediyor. Öyle olunca, ihmal demek toplumsal yaşamda hiç hesaba alınmamak demek değil. Dumont'un verdiği bir tanım daha var. O da bireye ilişkin. Birey dendiğinde iki şeyin anlaşılabileceğini, bunların ayrıştırılması gerektiğini vurguluyor.

1) Her insan topluluğundaki bölünemez en küçük birim; yani ampirik anlamda birey ve,

2) Ahlaki bir anlam yüklenen, bağımsız, özerk varlık; bu özelliklerinden ötürü de Batı'nın modern ideolojisinde yer aldığı tarzda, toplumsaldan başlayarak değil de kendinden çıkılarak varılan varlık. Toplumsal-olandan özerk, ondan bağımsız varlık.

Şimdi, bir kez daha altını çizelim: Herhalde yukardaki ikinci türden tanım yapıldığında "bireycilik ideolojisinin egemen olduğu ortamlarda bu varlık toplum içinde yaşamaz, toplumsal bir yaratık değildir", denmediği açık olsa gerektir.

Yineleyelim: Sorun, zihinlerimizde bir öncelikler merdiveni inşa ederken, kendimize, ötekilere ve evrene anlam katarken düşünce mimarimizi hangi taş üzerine kuracağımız sorunu. Modern Batı'nın ideolojisinde birey böylesi bir ilk taş niteliğinde. Bütün dünyanın anlamı Batı'nın modern insanı için bu ilk taş yerleştirildikten sonra berraklaşıyor. Birey, kelle demek değil. Her şeyin gelip üzerinde odaklandığı bir ahlaki konum. Davranışların, tercihlerin nihai çözümlemede vuruldukları mihenk taşı (ahlak taşı). İyinin ve kötünün ayrıştırılmasında gönderme yapılan ilk uğrak. Bir icat, bir edim, bir düzenleme ancak bireyin yararınaysa olumlu, vb, vb.

İlk bakışta Dumont, hep söylenegelmiş bir şeyi yineliyor gibi geliyor. Doğru. Ne var ki, şimdiye dek literatürde Dumont'unki kadar temiz tanımlarla sorunu ele almış araştırmacıya pek rastlanmıyor. Üstelik, Dumont'un çalışmalarının bu yazıda ayrıntısına girmeye olanak bulunamayacak bir yönü daha var. Bireycilik dediği olgunun Batı'da meydana gelişinin ve kendini pekiştirmesinin öyküsünü yüzyıllar boyunca izliyor. Bu sürecin aşamalarıyla ilgili ikna edici kanıtlarla çözümlemesini güçlendiriyor. Dumont'un koyduğu anlamda bireyin tarih sahnesine çıkışı yalnızca ve yalnızca Batı'da, üstelik o da son derece geç bir zamanda, modern çağda olmuştur. Yeni bir toplumsal sınıfın, yani burjuvazinin tarih sahnesine adım atmasıyla olmuştur. İnsanoğluna ve onun içinde devindiği gerçekliğe ilişkin bilgi de bu yeni ahlaki varlığı icat eden sınıfın eliyle tepeden tırnağa dönüşüme uğratılmıştır.

Şimdi, bir süre için Louis Dumont'un çözümleme doğrultusunu bir kenara bırakalım; bir gelişim öyküsüne bakalım.

Modern çağ öncesi dönemde Batı'daki toplum yapısı insanların, çok

büyük ölçüde, belli toplumsal statülere doğdukları, o toplumsal statüler içinde yaşayıp öldükleri; hangi noktada başladılarsa, kural olarak, o noktada bitirdikleri bir yaşam serüveni üzerine kurulmuştu.

İnsanoğlunun kendine ve ötekilere yüklediği anlamların türetildiği Hakikat bilgisinin içeriği de, bu bilginin üretimini üstlenen mekanizmalar da bu yaşam serüveni ile uyum içindeydi. Hem insana ilişkin, hem de dış gerçekliğe ilişkin doğrular dinsel çerçevede serd edilmişlerdi. Kilise Hakikat'i durmadan, sonsuza kadar geçerli olmak üzere, eskisinin aynısı bir yaşamı sürdüren yeni kuşaklara nakledlerdi. Kısacası, gerçekliğe ilişkin bilgi "nakli" idi.

Oysa, şimdi yeni bir insan tipi, burjuva devreye girmişti. Bu yeni insan tipinin varolma yolu başlangıçta az olan servetini sürekli arttırmaktan geçiyordu. İşi, durmadan genişleyerek üremesi gereken kârdı; birikimdi. Başladığı noktada bitirmeyi kabullenmesi doğasını inkâr etmesi anlamına gelirdi. Ayrıca burjuva toplum içinde sürekli konum değiştirecekse; bir yandan da kendisinin konum değiştirmesine köstek olabilecek engelleri de ayıklamak zorundaydı. Konum değiştirmesine taş koyacak en önemli boyutların başında mevcut Hakikat bilgisi geliyordu. Feodalizmin, gerçekliği algılayışı değişkenliğe yer tanımıyordu. Bu gerçeklik anlayışı üzerine inşa edilmiş toplumsal oyunun kuralları burjuvanın devinim halindeki dünyasına geçit verir nitelikte değildi.

İşte, gerçekliğe ilişkin doğruların saptanma merciî olarak Kilise'nin yerine bireyin Aklının konulması operasyonu diyebileceğimiz Aydınlanma Felsefesi böylesi bir ortamda kendini ortaya koydu. Modernite'nin belkemiğini oluşturacak Aydınlanma Felsefesi, Hakikat bilgisinin tekelini Kilise'den alıyor; bireyin Aklına veriyordu. Yeni düzenin gerçekliği algılayışı nakli bilgiye değil, akli bilgiye yaslandırılıyordu. Zaten artık cemaatin değil, bireyin öncelikli olduğu bir düşünce mimarisine geçilmişti. Bu mimarinin eksik taşı bireyden kaynaklanacak Hakikat bilgisiydi. Bireyin zenginliğini amaçlayan toplumsal yapının düşünsel evreni de bireyin denetiminde olmalıydı. Bu, bireyin deneyimine dayanan Akıl'ın üstünlüğü anlamına geliyordu. Akıl (*ratio*) dogmalara savaş açacak; eleştirecek; soru soracak; deney yapacak; yani kendisine sunulanları sınayacak; bu deneylerin sonucunda vardığı bilgileri düzenleyip kurallara, yasalara ulaşacak; sonra da bu yasaların ışığında davranacaktı. Bu süreç hem toplumsal dünya için, hem de fizik dünya için geçerliydi. Artık, bir takım otoritelerden nakilen gelen hakikat güvenilir değildi. Böylece burjuva düşüncesi Tanrı'yı tahtından indiriyor, onun yerine Aklını koyuyordu.

Burjuva, birey derken yalnız kendisini kastettiğini söylerse toplumdaki doğal müttefiklerinin desteğini yitireceğini bilecek kadar ne yaptığının far-

kındaydı. Ok yaydan çıkmıştı: Ahlaki bir varlık olarak birey dendiğinde artık din, dil, cins, ırk ayrımı yapılmaksızın insanlık ailesinin bütün üyeleri, bir diğer deyişle evrensel insanlık anlaşılmalıydı. Böylece Batı'daki yeni sınıf insanlık için çok büyük bir kazanımı da peşinden getirmiş oluyordu.

Birey evrensel anlamdaydı. Onun aklının ürettiği bilgiler de öyle. Aklın işe koşulma yöntemlerinin inceltilmesi, geliştirilmesi; ürettiği bilgilerin tasnif edilmesi, ilişkilendirilmesi; sebep-sonuç bağlantılarının kurcalanması; ayrıntılı kuralların oturtulması... Bütün bu işlemler ve benzerlerinin öbür adı ise Bilim'di. Bilimin süzgecinden geçip gelen bilgiler ise evrenseldi. İnsanlar ister Edinburgh'da doğsunlar, ister Saint Petersburg'da; evrensel ilkeler uyarınca eşittiler. Aynı evrensel geçerlilik ilkesi fizik dünyada da gözleniyordu: Su Edinburgh'da da, Saint Petersburg'da da 100 derecede kaynıyordu. Kısacası bilim evrensel olanın tarifinin ta kendisiydi.

Batı modernitesi, uzun yıllar bireyciliğin iki varyantından ilkinin —evrensel'e mutlak ağırlık vereninin— etkisi altında yoluna devam edecekti.

Buna karşılık, Aydınlanma Felsefesi'nin evrensel Akıl'a mutlak öncelik tanıyıp, yerel özelliklere, yerelden kaynaklanan geleneklere, örflere, yargılara dayanan "doğruları" bir kalemde silip atan yönünü ta başından beri şiddetli itirazlarla karşılayanların sayısı hiç de az değildi. Gelgelelim, 18. yüzyılda evrenselcilik o dönemin en öndeki ülkesinin, Fransa'nın öğretisiydi. Fransa'nın üstün konumu diğer tüm toplumların —ya da en azından toplumların seçkinlerinin büyük çoğunluğunun— gözlerini kamaştırıyor; onları Fransa'ya öykünmeye itiyordu. Bu çekicilik bir de evrensel yasalara dayanan doğa bilimlerinin başarılarıyla birleşiyordu.

Fransa'nın başı çektiği varyant öne çıktı. Ne var ki, bu varyant bağrında "beklenmeyen bir etki" besliyordu: Farklılıkları yoketme.

Nasıl mı? Gerçek her yerde, her zaman biricikti, tekti. Yani mutlak ve evrenseldi ya; o halde "bir"lik esas olandı. Farklılıklar, yerel özelliklere dayanıp evrensele direnen değerler "benzeşme"ye, "bir"lik'e köstek oluyorlardı. Yalnızca evrensellik eliyle gerçekleştirilebilen ilerlemeye de engel çıkarıyorlardı. Kaldı ki, yerel-olan, farklı-olan aynı zamanda diğerlerinden yalıtılmış olandı. İlişkiye girip dönüşmeyendi. Önü kapalı olandı. İlerlemeye düşman olandı. Eline fırsat geçse geriye götürecek olandı. Gelecek, yerelin karşısındaki oluşumlarca temsil ediliyordu. Modernitenin evrenselci varyantına kalırsa, yerel dediklerimiz evrensellik boyutu taşıyan oluşumlarda gözlenen olumlulukların taşınması gereken bir kerte olmaktan öteye geçmezdi; geçmemeliydi.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Aydınlanma Felsefesi'nin bu kolunun taşıdığı köreltici etkiyi mahkûm edenlerin sayısı az değildi. Özellikle Ro-

mantizm akımının içinde yer alanlar Aklın ve evrensel-olanın insanoğlunun her türlü uğraşını, her türlü etkinliğini —bu arada sanatsal yaratıcılığı da— istila etme eğilimine şiddetle karşı çıkacaklardı. Günümüzün önemli siyaset felsefecilerinden Isaiah Berlin'in çalışmalarından[5] yararlanarak bu tepkinin öncüleri olarak görebileceğimiz iki düşünürün üzerinde durabiliriz. Bu düşünürler Giovanni Battista Vico ile Johann Gottfried von Herder'dir.

Berlin'e göre, önce Vico sonra Herder Batı düşüncesinde bütün farklılıkları ezip geçme gizilgücü taşıyan bakışa alternatif oluşturacak yeni bir duyarlığın ilk temel taşlarını koyuyorlardı: Çeşitliliğin vazgeçilmez bir değer olduğu fikrini öne atıyorlardı. Çeşitliliğin vazgeçilmez bir değer olduğu önermesi daha sonra çoğulculuk anlayışına gidecek yolu açacaktı.

Vico tarihi anlamak üzere benzerliklere değil de farklılıklara bakılması gerektiğini belirterek, çoğulculuğun kökenini oluşturacak fikri ortaya koyuyordu.[6]

Vico, bir toplulukta insanların nasıl yaşadıklarını anlamak istiyorsanız, nelere inandıklarını, ne tür imgeler, metaforlar, karşılaştırmalar kullandıklarını, kendilerine hangi değerleri yakıştırdıklarını, vb. bilmelisiniz; kısacası kendilerine özgü kültürlerini yakalamalısınız, diyor ve doğa bilimleri ile sosyal bilimlerin yöntemlerinin, inceleme konularına yaklaşımlarının farklı olması gerekliliğine —daha sonra "açıklama" ile "anlama"nın (*Verstehen*) karşıtlığı olarak ifade edilecek noktaya— işaret ediyordu.

Herder de Vico ile aynı çizgideydi.[7] İnsanların kimliklerini oluşturan öğelerin içinde yaşadıkları cemaatin özelliklerinin damgasını taşıdığını vurguluyordu. Modern çağda bu cemaatin ise ulusa denk geldiğini, insanların üyesi bulundukları ulusların ürünü olduklarını belirtiyordu. O halde, diyordu Herder, tek'e indirgenebilecek, evrensel bir insanlıktan söz edilemez. İnsanlık çoğuldur. Çeşitli ve farklı kimliklerden oluşmuştur. Her bir insanlık durumunun kendine içkin zorunluğu bulunmaktadır. Gerçek bütünlük heterojenliklerin bir aradalığından meydana gelmektedir. Tarihi, dolayısıyla da insan topluluklarını anlamaya çalışırken "genelleyici tanımlar"dan kaçınmalıyız.[8] Öte yandan, insanlığın her üyesini nasıl cins, tür, din, dil farkı gözetmeden aynı değerdedir ve eşittir diye belliyorsak, aynı bakışı uluslar için de benimsemeliyiz; her ulusun kendine özgü kültürel niteliklerini yitirmemesini gözetmeliyiz, diye ekliyordu.

5. Isaiah Berlin, *Vico and Herder* (Londra: Hogart Press, 1976).

6. Isaiah Berlin, *En toutes libertes* (Paris: Editions du Felin, 1990), s. 104.

7. Herder konusunda daha fazla bilgi için bakınız, Herder, *Pour une autre philosophie de l'histoire* (Paris: Aubier-Montaigne, 1964)'ten özetleyerek aktaran Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensee* (Paris: Gallimard, 1987) özellikle s.35-43.

8. Ernest Cassirer, *La philosophie des Lumieres* (Paris: Fayard, 1966), s. 235.

Bu noktada, Louis Dumont'dan tekrar yararlanabiliriz. Dumont'a göre Herder bu görüşleriyle, ilk bakışta sanılabileceği gibi, bireycilik ikliminin dışına çıkmıyordu. Dikkatli bakılırsa Herder'in düşüncesinde ulusların kollektif bireyler olarak algılandıkları görülecekti. Böylece Herder modernitenin değerlerine genel anlamlarıyla sadık kalmaktaydı.[9]

Bireyi ve bireyin Aklını en önde gelen değer olarak benimseyen ideolojinin farklılıkları öldürme gizilgücüne tepki duyanlar Vico ile Herder'den ibaret değildi. Romantizm akımı da, aynı tarzda, farklı-olanı kaygılarının odağına oturtuyordu, bireyden yola çıkıp "bir"e yönelen varyantın karşısında saf tutuyordu. Nietzsche de öyle.

Gelgelelim, evrensel-olanın gücüne sırtını dayayan 19. yüzyılın gerek teknoloji, gerekse ekonomi alanında gerçekleştirdiği atılımlar bu eleştirilere kulak kabartanların sayısının sınırlı kalmasına yol açıyordu. Aydınlanma'nın çoğulculuğun erdem olduğu fikriyle zenginleştirilmediği takdirde her şeyi "bir"leştirmeye, "tek"leştirmeye yatkın bir düşünsel dünya yaratacağını vurgulayanların seslerinin duyulması için yalnızca evrensel-olana öncelik verme ilkesi üzerine bina edilmiş uygarlığın doğurduğu yapıların ayaklarının sürçebileceğinin görülmesi gerekiyordu: Teknolojinin, silah biçiminde, bütün yerküreyi imha etmenin eşiğine gelmesi, sanayinin ekolojik dengeyi geriye dönülmez biçimde zorlamaya başlaması gerekiyordu.

Günümüzdeki postmodernite düşüncesinin taraftarları, kendilerini işte bu eleştiri geleneğinin hakiki mirasçıları olarak görmektedirler. Modernitenin birinci varyantının bağrından çıkan kurumların teklemesi ile bütün eleştirilerinin hedefi tam bulduğu duygusunu da taşımaktadırlar.

Ben, bu yazıda, önce de belirttiğim gibi postmodernizmin belli dallarındaki tezahürlerinden çok, bütün tezahürlerin gerisinde duran bir gerilime —evrensel-olan ile yerel-olan arasındaki gerilime— ilişkin tutumları ele almayı amaçlıyorum. O yüzden de çözümlememi postmodern denilen duyarlığın çeşitli kollarının ortaklaşa göndermede bulundukları yazarlarla sınırlı tutacağım.

Postmodernistlerin ortaklaşa göndermede bulunduklarının başında Heidegger ve onun 20. yüzyıla varıldığında modernitenin "yerkürenin tamamına düzen biçme istenci" içine girdiği yolundaki saptaması geliyor. Postmodernler evrensellik ülküsüne körü körüne bağlılığın uygarlığı bu noktaya ittiği konusunda Heidegger ile aynı görüşteler.

Buna karşılık, Frankfurt Okulu ve özellikle de Habermas bu eğilimin evrensellik ülküsünün bizatihi kendisiyle ilişkisi olmadığını, modernite düşüncesinin yaşama geçirilirken, ete kemiğe büründürülürken —bir başka deyişle, modernizasyon adı verilen mekanizmalar, kurallar, kurumlar ya-

9. Dumont, *Essais sur l'individualisme*, s. 237.

ratılırken— belli bir toplumsal kesimin modernite projesini nalıncı keseri misali hep kendisine yontması sonucunda ortaya çıktığını savunmaktadır. Bu çözümlemeyi özetleyelim:[10]

Aydınlanma Felsefesi'nin başlangıcına dönelim, modernite projesinin esas ihtirasını orada açıklıkla bulacağız. Ne bekliyordu, Aydınlanma? Akıl iki yönlü çalışacaktı. Bir yandan gelenekseli yapıyı eleştirecek, sorgulayacak. Beri yandan deneyimlerinin vargılarını uygulamaya koyacaktı. Böylece "eleştirel akıl"la (*raison critique*) "araçsal akıl" (*raison instrumentale*) bir madalyonun iki yüzü gibi olacaklardı. Amaç, insanın bilgeliğini, kendisiyle uyumunu arttırmaktı. Bu amaca varmanın yolu ise "rasyonel" olmaktan, yani akla uygun davranmaktan geçiyordu. "Rasyonel" olmak, amaca —yani insanın kendi kendisiyle uyumunu arttırması hedefine— ulaşmak için en etkin ve kısa yolların kullanılmasıydı. "Rasyonel" davranış toplumda bir erdem olarak algılanır oldu. Ancak, ekonomik sistem geliştikçe, burjuvazi yeni yapılarını oluşturdukça amaç farklılaştı. Artık özlenen insanın bilgeliğini artırmak değil, zenginliğini artırmak oldu. Bunun yolu ise yine rasyonel davranmaydı. Bir başka deyişle, en üstün erdemlerden biri olan akılcılık (rasyonalite) üretkenliğin, verimliliğin, dolayısıyla da kârlılığınençoklaştırılmasıyla eşanlamlılık kazandı. Öte yandan savaşımlar sonucu egemenliğini kurmuş olan burjuvazinin Aklın eleştirel yönüne artık fazlaca gereksinimi kalmamıştı. "Eleştirel akıl" zararlı olmaya başlamış, öncelik "araçsal akıl"a verilmişti. Günümüz toplumlarında egemen olan anlayış işte bu sürecin uzantısıdır. Araçsal akıl mühendisliği geliştirmiş, üretimin artışını sağlamıştır. Başarısını da teknolojiye, uygulamaya dönük yüzüyle bilime borçludur. Aklın ilk çıkışındaki sorgulayıcı özellik gözardı edildiğinden, "bilim tarafsızdır" savı kolaylıkla kabul görmüş, teknik gelişmenin toplumsal boyutları bilimin, üstün bilginin ilgi alanı dışında bırakılmıştır. Teknoloji her türlü değer yargısının dışında çalışır, görüşü toplumlara benimsetilmiş, böylece sistemin kendini genişleterek yeniden üretmesine köstek olabilecek sesler bastırılmıştır. Günümüzde Tanrı'nın yerine geçmiş olan araçsal akıl artık hiçbir engel tanımadan üretimin sürdürülmesine nezaret etmektedir. Öte yandan, üretimin karmaşıklaşması işbölümünü artırmış; insanlar bütünlüğünü göremedikleri bir çarkın dişlileri konumuna itilmişlerdir. Doğa nasıl teknolojiye girdi oluyorsa, insan da öylesine teknolojinin nesnesi olarak algılanır

10. Bu çözümlemenin daha derinlemesine anlaşılması için şu kaynaklara bakılabilir: Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno. *La dialectique de la Raison* (Paris: Gallimard, 1974), özellikle s.1-57, 58-91; Jürgen Habermas, *La technique et la science comme "ideologie"* (Paris: Denoel / Gonthier, 1978), tümü: Jürgen Habermas, *Raison et legitimite* (Paris: Payot. 1978) özellikle s. 53-131; Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernite* (Paris: Gallimard, 1988), tümü.

olmuştur. Sistemin bütünlüğünü izleyebilecek olanlar teknoloji tanrısının rahipleri, teknokratlardır. Zaten kapitalizmin ilk dönemlerindeki girişimci tipi de yokolmuş; dev üretim sistemlerinin denetimi kârınençoklaştırılması gereğine uygun olarak çalışan teknokratların eline geçmiştir. Geniş kitleler kendi durumlarını ve gelecekleri belirleyecek konularda karar alma olanaklarından hızla soyutlanmaktadırlar. Doğal çevre de, insan da artık üretimin keyfince kullanacağı birer nesneden öte birşey değildir.

Daha çok modernite projesine sahip çıkan, bu projenin başlangıçtaki vaatlerinin hâlâ gerçekleştirilebilir olduğunu düşünen neo-modernistlerin benimsediği bu açıklama çerçevesi postmodernistleri tatmin etmemektedir. Bu çerçevenin de, esasen modernitenin mahiyetinde gizli olan bir ideolojik boyutu içerdiğini; insanlardan ve toplumdan bağımsız işleyen bir "üst-anlatı" (*meta-recits*) üzerine kurulduğunu; bizlerin ötesinde bir sürece, teleolojik nitelikteki hep daha ileriye doğru gidileceği yolundaki inanca sıkı sıkıya sadık kaldığını belirtmektedirler. Oysa, postmodernistlere göre böylesi masalların günü geçmiştir. Nitekim, Jean-François Lyotard, eğer postmodern olarak adlandırılan düşünceden söz edilecek ve bir tek özelliğinin altı çizilecekse bunun "üst-anlatılara karşı duyulan kuşku" olduğunu söylemektedir.[11]

Üst-anlatı ise, kabaca, bütün insanlık durumuna ilişkin olup tekil toplumların ve aktörlerin niyetlerinden bağımsızca onları da içine alan, örneğini Marksizm'de, dinsel dünya görüşünde ya da ilerleme inancında gördüğümüz, tarihin gidişatını açıklayan önermeleri içeren düşünce mimarileridir.

Postmodernizm taraftarlarının sıkça yaslandıkları yazarların başında gelen Jacques Derrida, Lyotard'ın bu söylediklerine bir başka boyut daha getirmektedir. Batı'nın evrenselci düşüncesinin ikili karşıtlıklar (*binary oppositions*) üzerine kurulduğunu, bu karşıtlıkların hiç geriye dönülüp sorgulanmadığını vurgulamakla; Batı metafiziğinin doğa/kültür, kadın/erkek, karanlık/aydınlık gibi bir dizi ikili karşıtlıklar arasından yeryüzüne baktığını belirtmektedir.[12]

Postmodernistlerin bir diğer saptaması daha vardır: O da, bu ikili karşıtlıklarda ilk terimin, genellikle, güvenli bir toplumsal-siyasal düzen açısından yararlı görülen öğelere işaret ettiği; buna karşılık ikinci teriminse kuşku duyulan, yoldan çıkarıcı, marjinal ve son çözümlemede "sağlıklı" bir toplumsal-siyasal düzenin oluşmasına ters düşen öğelerden meydana gelen yöreyi tanımlamak için kullanıldığıdır. Postmodernistlerin kendilerine özgü söz dağarcıklarında bu ikinci konumda olanın adı "Öteki"dir.[13]

11. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979), s.7.

12. Jacques Derrida, *Positions* (Chicago: Chicago University Press, 1981).

13. Türkçe'de Öteki nin bu anlamla kullanılışı için bakınız: Hüseyin B. Alptekin ve Vasıf K. Kortun, "Yörüngeden Çıkan: Bir Başka Beriki", İ. A. Duben ve D. Şengel (Yay.

Ötekî'nin nasıl evrensel-olan (genelgeçer-olan, normal-olan) tarafından hizaya getirildiğini gözler önüne en iyi seren çalışmalar ise Foucault'nun elinden çıkanlardır.[14]

Foucault bir dizi "ötekî" incelemektedir. Örneğin, suçluluğa ilişkin olarak Batı düşüncesine egemen olan söylemi mikroskop altına almaktadır. 19. yüzyılda hapishane adlı kurumun ortaya çıkışıyla zihinlerdeki normal ile anormal ayrımı arasındaki bağıntılara bakmaktadır. Suçluluğu algılayışın değişmesiyle birlikte siyasal iktidarın davranışlarındaki dalgalanmayı izlemektedir. Suçlu, 18. yüzyıldan önce bir toplumsal kurum kimliği kazanmamıştır. Kralın buyruğunu çiğneyen, tekil bir başkaldırıcı olayıdır. Suçlu ile iktidar katının ilişkisi kralın kendisini hiçe sayan bu tekil girişimciden işkence yoluyla bir çeşit intikam alması ve onu yok etmesi biçimindedir. Oysa 18. yüzyılda suçlu diye bir "kurum" su yüzüne çıkacaktır. Suçlu, artık, iktidarla basit bir tepişme ilişkisinin ötesinde bir yere oturtulmaktadır: Suçlu egemen toplumsal normlardan sapan kişi olarak görülmektedir ve bu sapkınlığından ötürü gözaltında tutulması, nimaza, intizama sokulması, giderek tıbbi müşahade altına alınması gereken Ötekî haline gelmiştir.

Gerçi, işkenceye tabi tutulan tekil tehdit olarak algılanma noktasından normlardan sapan kişi noktasına gelinirken ceza uygulamasının daha insanileştiği söylenebilir; ancak işin bir de öbür yanı vardır. Foucault inceleme konusuna işte bir de o "ötekî" açıdan yaklaşmaktadır.

Foucault'ya göre 18. yüzyıldan sonra ortaya çıkan yeni söylem aynı zamanda iktidar uygulamasının yeni bir tarz edinmesiyle elele gitmektedir. İktidar, belki, artık açık kaba kuvvet kullanmamaktadır, ama, daha sinsi biçimde konumunu pekiştirip zihinlerimizin içine söylem kıvamında yerleşmektedir. Dilimiz, kurumlarımız, özellikle de bilinçlerimiz yalnızca normal-olana yaşam hakkı tanıyacak tarzda işler hale gelmektedir. İktidar yeni tarzıyla yalnızca yasaklayıcı olmaktan çıkmakta, üstüne üstlük gerçekleştirilen her edimin daha kaynağında o edimin (normale uygun düşen) yönünü belirlemektedir. Foucault'ya göre, iktidar denildiğinde, günümüzde böylesi söylemlerin içine sızmış, zihinleri içerden kuşatmış güç ilişkilerini, "mikro-iktidar stratejileri"ni anlamak gerekmektedir.

Batı düşüncesindeki ikili karşıtlık terazisinde hangi kurum ki, olgu ki birinci yakada yer alır, o ötekini dışlama eğilimi taşımaktadır. Bu "ötekî" ba-

Hazırlayanlar) *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yay., 1991), s. 126-135.

14. Özellikle bakınız: Michel Foucault, *Histoire de la folie àl'âge classique* (Paris: Gallimard, 1961); (Paris: Gallimard, 1975). Türkçe'de Foucault'nun çevrilmiş iki kitabı bulunmaktadır: *Cinselliğin Tarihi:* I (İstanbul: Afa, 1986) ve *Cinselliğin Tarihi II* (İstanbul: Afa, 1988).

zen diğer toplumsal aktörler, bazen dışımızdaki doğa olabileceği gibi, çoğu kez fizik ya da psikolojik varlığımızın bir kesimi de olabilmektedir: Normal/anormal; güvenilir yurttaş/suçlu; okumuş/cahil; erkek/kadın; heteroseksüel/homoseksüel; bilinçüstü/bilinçaltı. vb.

Foucault ile ciddi bir düzeye ulaşan bu çözümlemeler konusunda şöyle bir genel değerlendirme yapabiliriz: "Batı'nın modernite düşüncesi eğer insanların yaşamlarında kendilerine koyacakları hedeflere bir çeşit berraklık getirmiş, üst-anlatılar aracılığıyla bir aradalığı pekiştirmiş ve oydaşmanın payandalarını kurmuş ise, Foucault'nun bu düşünceye yönelttiği eleştiri madalyonun ikinci yüzünü göstermiş, bu düşünce makinesinin çalışırken Öteki'ni hemen her zaman kenara ittiğini, zorla türdeşleştirdiğini ortaya koymuştur.[15]

Ne var ki, evrenselci düşünce yapılarının bilinmeyen öteki yüzüne, böylesine ayna tutulduktan sonra rahatsız edici bir soruyla karşı karşıya kalınmaktadır: "Şu iktidar ilişkisi türünün, bu türden daha iyi ya da daha kötü olduğuna karar verilirken başvuracağımız evrensel ölçüt hangisidir?"

Bu sorunun ilk muhatabı Foucault'nun kendisi olsa gerektir. Ama Todd Gitlin, Foucault'nun bile bir yanıtı olmadığını birinci elden görmüşlerdendir: Kasım 1983'de Berkeley Üniversitesi'ndeki bir toplantı sırasında "hangi evrensel ölçülere göre belli savaşımların yanında yer alınmalı; belli savaşımlara karşı durulmalı?" biçimindeki soruya Foucault, "böyle bir ölçütün bulunmadığı" karşılığını vermiştir.[16]

Bu aşamada, benim öznel konumumdan söz açmama izin verilmeli. Benim endişelerim de tam bu noktada yoğunlaşmakta: Bu türden bir kuramsal nihilizm benimsendiğinde, siyaset ile etik'in bağlantısı koparıldığında geriye bir tek çıkış yolu kalıyor: Kişinin doğrudan çıkarları.

Gerçi siyaset sosyolojisi, bize, insanların davranışlarının temelinde zaten çıkarlarının yattığını öğretmişti. Ama buna karşılık siyaset felsefesi diğer uçta duran bir başka gerçeği vurgulamaktaydı: Toplum halinde yaşamanın mümkün olması için bütün bu çıkarların toplumun diğer üyelerinin de kabul ettiği bir meşruiyet halesiyle donatılması gerekir. Etik ise bu meşruiyete zemin oluşturan kertelerin başında gelir. Siyaset ile etik'in bağıntısı örselenirse, toplumsal bir aradalık tehdit altına sokulmuş olur.

Aslında, Batı için bu tehdit o kadar ciddi boyutlarda değildir. Çünkü ikili karşıtlıklar arasındaki düşünsel ve/ya da toplumsal mesafe bu yüzyılın özellikle son yarısında oldukça azalmıştır. Bir yandan modernizasyon, beri yandan kültürel düzlemdeki tabuların yıkılma süreci terazinin iki farklı kefe-

15. Bu değerlendirme Stephen K. White'e ait. Bkz. *Polical Theory and Postmodernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), s.19.

16. Todd Gitlin, "Postmodernism: Roots and Politics", *Dissent* (Kış 1989), s. 107.

sinde yer alanları, büyük ölçüde, birbirine benzetmiştir. Postmodernite düşüncesi bu aşamadan sonra dile gelen bir duyarlıktır. Bir başka deyişle, postmodernistler "refah-sonrası" dönemin çocuklarıdır. Sorun, bu süreçte görece geriden gelen bizimki gibi toplumlar bakımından çok daha düşündürücüdür.

Evrensel ile yerel arasındaki gerilimin etrafında dönen tartışmada genel olarak ihmal edilen bu noktaları biraz açalım.

İhmal edilen noktaların ilki, evrensel adı verilen olgunun temelini akılcılığın (rasyonalite)nin oluşturması ve akılcılığın asgari kurallarının da artık bütün "yer"lere, "yerellikler"e damgasını büyük ölçüde vurmuş olmasıdır. Dünyanın ulaşmış olduğu aşamada hemen hemen her "yerel" kökü evrensele bağlanan bir zihniyet yapısı içinde iş görüyor; edimlerini yönlendiren ana ilkeler etkililik, bilime uygunluk, verimlilik, vb. oluyor. Nitekim, evrensel artık "yerel"i de kendine benzettiğinden, tam da bu yüzden, evrensellikle hep elele gitmiş olan "merkezilik" uygulamasının yavaş yavaş yumuşamasına tanık oluyor. Yapının bütününün birbiriyle uyumlu çalışması için artık merkezin zorlayıcılığına, dayatıcılığına gerek kalmıyor.

Öte yandan, merkezin temsil ettiği erk yoğunlaşması dikey yapılanmadan da uzaklaşıyor ve yataylamasına çalışan —ve örneğini bilgisayarlar aleminde gördüğümüz— şebekevari bir yeni yapılanma tarzına kayıyor. Bu yeni yapılanmada ise eski hiyerarşik merdivenin sürdürülmesi hem zor, hem de anlamsız. Evrenseli temsil edegelmiş merkez, artık, enerjisinin neredeyse tamamını emen bu evrensellik eğitmenliği yükünden sıyrılıp eşgüdümleme, vb. gibi başka işlere yönelebiliyor. Merkez ile yerel arasındaki keskin "natura" farkı silikleştikçe niteliksel farklılaşmanın yerini işlevsel bir farklılaşma alıyor.

Evrensel/yerel ikilisi üzerinde tartışanların sıklıkla gözden kaçırdıkları bir başka boyut ise yerelin erdemlerinin vurgulandığı bu aşamada yereli evrensele kancalayan "küreselleşme" süreci. Bu süreç, Batı'da daha derinden yaşanıyor. Artık, Batı'da sermaye, devresini dünya ölçeğinde tamamlıyor: Gerek araştırma-geliştirme etkinlikleri, gerek üretim, gerekse talebin gerçekleşme düzlemi yeryüzünün bütününden oluşuyor. Zaten hem bu sürecin etkisiyle hızlanan, hem de dönüp bu sürece hız katan bir de iletişim araçlarının kurduğu "evrensel şebeke" mevcut. İletişim araçlarının taşıdığı aynı mesajlar, aynı görüntüler bütün yerelliklere aynı anda ulaşıyor.

Şimdi son söylediklerimizle ilk söylediklerimizi bir arada ele alalım. İster evrenselciliğe yaslanan ayağıyla olsun, ister yerel'e yaslanan ayağıyla; Batı modernitesinin oluşturduğu resmin bütününe birey cilik ideolojisi damgasını vurmuş durumda.

Bir de bizim toplumumuzu düşünelim. Bundan yetmiş yıl öncesine ka-

dar bütün dokularına bütüncü ideolojinin egemen olduğu bir toplum. Kemalizmi bütüncü ideolojiyle bireycilik arasındaki cetvelin ortasında bir yerde dengeyi tutturma denemesi olarak tanımlayabiliriz: Eğitim sisteminde bireyin Aklını ve bu Aklın bulguları üzerinde temellenecek "İlerleme"yi başat değerler olarak yeni kuşaklara belletti. Yalnız, bir küçük hedef kaydırması yaptı. Aklın ve İlerlemenin öncelikle yöneleceği nihai kerte olarak Devleti koydu, bireyi değil. Ekonomi de de benzer bir arayer tutturdu; karma-ekonomi uygulamasını benimsedi.

Burada biraz durup bir hususu açıklığa kavuşturalım. Amacımız, "başka türlü de yapılabilirdi, yapılmalıydı" tartışmasına girmek değil. Yapılmış olanın ne olduğunu görmek. Görülen de Kemalizm ile bir araformülün benimsenmiş olduğu. Şimdilerde, biraz, Cumhuriyet kuşaklarına verilen eğitimin —hemen hemen baştan sona Batı değerleri doğrultusunda biçimlendirilmiş— içeriğinin, bütüncü bir tercihin toplumun ezici çoğunluğunca kabullenilmesini olanaksız kılması yüzünden, çokça da dünyadaki egemen siyasal tercihlerin zorlamasından ötürü araformülü terk edip bireyci ideolojinin çekim alanının merkezine doğru yönelmekteyiz.

Ancak, bu aşamada, bireycilik ideolojisinin ve bu ideolojinin oluşturduğu kurumların evrimindeki hangi noktaya tekabül eden uğrakta biraz durup kendi yapılarımıza çeki düzen vermemiz gerektiğini saptamamızda yarar var.

Batılı benzerlerimizden geri kalmayalım kaygısıyla biz de modernite fikrinin kurduğu bütün düşünce mimarilerine, kültürel yapılara tepeden tırnağa karşı tavır koyarsak düşünsel düzlemde olduğu kadar toplumsal düzlemde de hiç ayak değdirmeden birkaç basamağı birden atlama peşine düşmüş oluruz. Bireycilik ideolojisinin doğal uzantısı olan refah devleti uygulamalarıyla toplum içindeki gruplararası mesafeyi bizdeki kadar ciddi olmaktan çoktan çıkarmış Batı'nın şimdilerde durduğu yerden bakarak gördüğü hedeflere öykünmüş oluruz. Modernitenin sevaplarına doymadığımız halde günahları yüzünden ondan bütün bütüne uzaklaşma tehlikesine düşeriz. Postmodern olacağım derken kendimizi premodern-olanı savunurken bulmamız işten bile değil.

ALDO ROSSİ'DE AKIL VE HAFIZA

İhsan Bilgin - Mehmet Karaören

Ve bütün dünyanın dili bir, ve sözü birdi. Ve vaki oldu ki, şarkta göçtükleri zaman, Şinar diyarında bir ova buldular; ve orada oturdular. Ve birbirlerine dediler: Gelin, kerpiç yapalım, ve onları iyice pişirelim. Ve onların taş yerine kerpiçleri, ve harç yerine ziftleri vardı. Ve dediler: Bütün yeryüzü üzerine dağılmıyalım diye, gelin, kendimize bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule bina edelim, ve kendimize bir nam yapalım. Ve âdem oğullarının yapmakta oldukları şehri ve kuleyi görmek için RAB indi. Ve RAB dedi: İşte, bir kavmdirlar, ve onların hepsinin bir dili var; ve yapmaya başladıkları şey budur; ve şimdi yapmaya niyet ettiklerinden hiçbir şey onlara men edilmiyecektir. Gelin, inelim, ve birbirinin dilini anlamasınlar diye, onların dilini orada karıştıralım. Ve RAB onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı; ve şehri bina etmeyi bıraktılar. Bundan dolayı onun adına Babil denildi; çünkü RAB bütün dünyanın dilini orada karıştırdı; ve RAB onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı.

Eski Ahit, Tekvin, Bap 11

"Mimarlık nedir?" Aldo Rossi son iki yüzyılın bu düğüm üstüne düğüm atılmış sorusuna son cevabı verir, kestirip atar: "Mimarlık arketiplerdir!" Cevabı duyan, tepki veren olmaz. Dinleyenlerin tarihsel profilini çıkartmak da aynı yıllarda, 1960'larda Manfredo Tafuri'ye düşer. Tafuri, Rossi ile aynı havayı soluyarak yetişmiştir; *Progetto e utopia* kitabında aydınlanmadan beri mimarları motive eden ideolojileri ve angaje olunan projeleri anlatır. Ardından da artık ideolojilerin pratik işlevlerini kaybettiklerini, ütopyanın tarihe karıştığını ilan eder. (8.Bölüm, s.126-133) Bir arada durulacak ortak zemin geç kapitalizmin pratiği ve devasa ölçeği içinde eriyip gitmiştir. Eski bir soruyu ısrarla dile getirmek, hele ona ciddi bir cevap aramak artık anlamsızlaşmıştır. Biraz uzayınca, ısrarlı olunduğu anlaşılınca ilgi dağılır, kimse dinlemez, herkes kaçar. Rossi'nin kestirip atan cevabı böyle bir ortamda verilir: "Mimarlık başlangıçta ne idiyse ve her zaman ne olduysa yine odur, o olmalıdır!" Karşılık alacağına inansa bu kadar radikal olamazdı. Aynı cevabı bu kadar ısrarla tekrarlayamazdı. Son sözün söylenebileceği bir yerde, son sözü söylemeye cesaret edemezdi.

Le Courbusier'in yüzen blokları (1920'ler)

Israrı dışlayıcı ve polemikçi değildir. Az konuşur. Sözünü başkalarına söyletir, alıntı yapar. Kendi sözünü söylerken de ya fragmanlarla ve aforizmalarla konuşur ya da hafızaya başvurur. Sözler birbirini keser, hiçbir zaman tamamlanmaz, geride hep bir söylenemeyen kalır. Bunlar Rossi'de kırılganlık ve kararsızlıktan çok dayanıklılığın, takıntının, aynı yerde durmanın, hep aynı sözü söyleyebilmenin aracı ve ifadesi olurlar. Sanki başlangıçta, 1950'lerin sonunda, daha öğrenciyken asistanı olduğu *Casabella-Continuata* dergisinin editörü Ernesto Nathan Rogers'ın yanında aldığı derin nefesi sakınarak veriyor gibidir. Her şeyin birkaç kez değiştiği bu son 30 yılda ne bir heyecan ne de hayal kırıklığı, ne bir vaadin verilişi ne de geri alınışı, nefesini boşaltıp yeniden alması için onu motive etmedi. "1960'larda *Şehrin Mimarisi*'ni yazdım. İyi bir kitap oldu. Daha henüz 30'uma gelmediğim o yıllarda, ebedi bir kitap yazmak istiyordum. Bir kere açıklığa kavuşturulan her şey kalıcılaşır gibi geliyordu bana.." (W.S. s.29) 15 yıl sonra yayınlanan ikinci kitabında, *Bilimsel Otobiyografi*'de birincisi için bunları söylüyor: Daha başından tek bir kitap yazmak, daha sonra sınırları içinde kalınabilecek tek bir söz söylemek!·

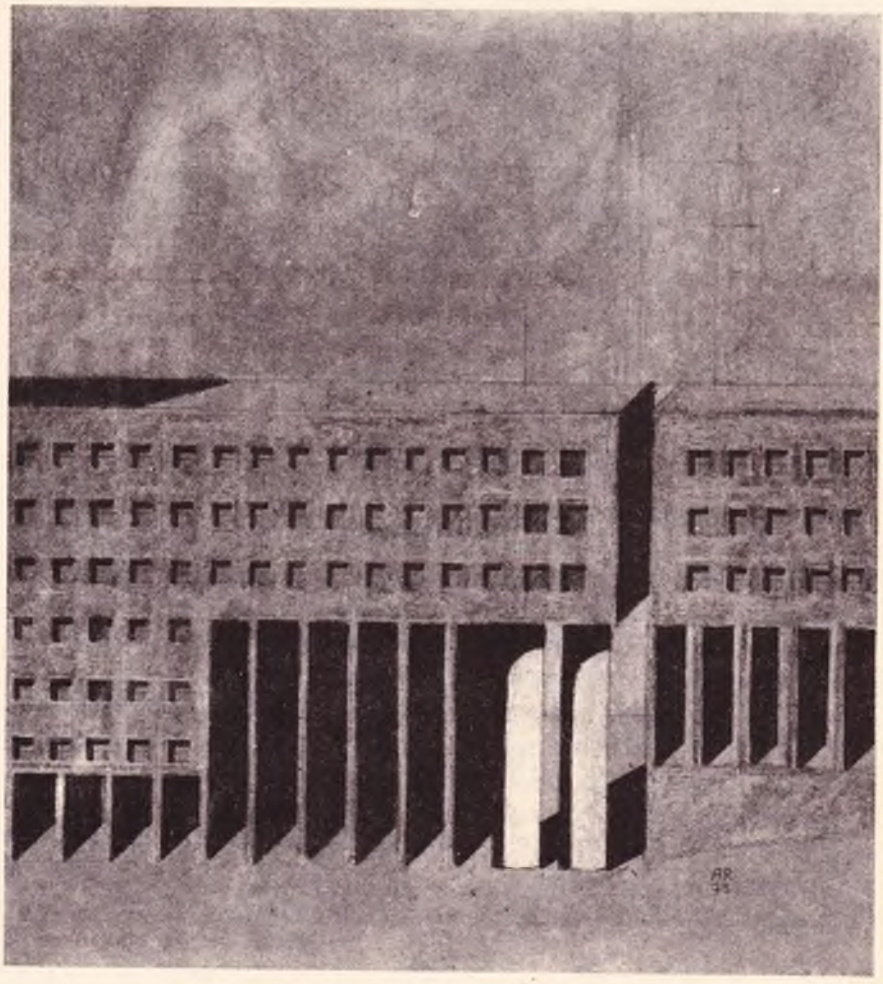
Bu "tek söz" yalın olmalıdır; yakın tarihin ve döneminin karmaşık ve ilintisiz oluşumlarını sindirmiş, onların içinden geçmiş, ayıklamış, ve her tekrarlandığında yeniden kendine, başlangıcına dönebilen bir yoğunlukta olmalıdır.

Le Corbusier akılcılığının yalın sözü, kendini kuşatan gerçeklikten, söylemlerden ileri doğru kaçarak, özgürleşerek söylenmeye göre kurulmuştu; özgürleşme vaat ediyordu. Binaları açık denizlerde yüzen gemilere benzeyecekti. Sonsuzluğa doğru açılan suyun yerini çimen, mavinin yerini yeşil alacaktı. İçinde ormanın, korunun, doğanın bilinmezliklerine bile yer olmayan bu sonsuz yeşilin üzerinde de zeminden kolonlarla kopmuş dev bloklar duracaktı, durmaktan da çok yüzeceklerdi. Tarihle, yaşanmışlıkla, geçmişin yüküyle damgalanmış "yer"leri olmayan bu binaların, homojen ve niteliksiz bir geometrik uzaydaki yerlerini koordinatlarından başka ayrıştırabilecek hiçbir şey olmayacaktı. Ayrıca binaların kendileri de kişiselliğe yer vermeyen, anonim bir kütlesel geometriye, karolaja bölünmüş bir dikdörtgen prizma formuna sahip olacaklardı. Corbusier'nin bu yerleşme formunu sonuna kadar isteyip istemediğini bilmiyoruz. Herhalde istemezdi. Çizdiği resmin, anlattığı hikâyenin gerçekliğine inanacak safdil bir bilimkurgu yazarı ya da okuru değildi. Yoğunlaştırarak, yalınlaştırarak anlatmak istediği bir şey vardı; ferahlamak, ferahlık duygusu yaymak, 19. yüzyılın karanlığından, karabasanından kurtulmak. Sözünü apaçık ve sarih bir biçimde, kuşkulardan, bilinmezliklerden ayıklayarak söyledi.

Rossi'nin yeni-akılcı sözü ise tekinsiz ve sıkıntılıdır; aydınlatmaz, karartır. Milano'daki Gallaratese toplu konutlarında, modernist öğretinin başlıca şiarlarından olan normun ve tekrarın kabulü ile başlayanı, basit jestlerle, gergin ve ipnotize eden bir mübalagaya dönüştürür. Bina hiç girinti-çıkıntı yapmadan, 182 metre boylu boyunca uzanır. Bu Mies'in ya da Corbusier'nin bile cesaret edemeyeceği bir boyuttur. Hilberseimer de ancak inşaata yönelik olmayan temsili resimlerinde benzeri bir ölçeğe yaklaşır. Blok boyunca usanmadan birbirini tekrar eden pencere boşlukları ve altlarındaki kolonlar, iki öğenin tekrarıyla kurulan biteviyelik, binanın anonimliğini abartarak gösterir. Her şey basit, az ve apaçıktır, kastedilenin buyruğu altındadır. Hiçbir şey cereyan etmeyecek gibidir. Uzun bina sonuna doğru derin bir yarıkla, abartılmış bir dilâtasyon derziyle[1] aniden kesilir; tam o noktada yere basan kolonların formu ve boyutu değişiverir; bu beklenmedik bir macera anıdır; şaşkınlık ve merak uyandırır. Sonra her şey eskisi gibi devam eder; sanki hiçbir şey olmamış gibi, verilenin geri alınışı gibi. Ancak her şeyin öncesi gibi olması da imkânsızdır. Yalınlığa, biteviyeliğe, sıkıntıya alıştırılmış bakışımız bir kere şoka uğramış, apaçıklığa gölge düşmüştür. Artık hiç bir şey tam eskisi gibi görünmez. Kolonlar ilk bakışta klasik mimaridekine benzemiyorlardı. Ancak Corbusier'nin binaları hafifçe yukarı kaldıran "pi-

1. Depreme karşı, binaları birbirinden ayırarak korumak için bırakılan ve genellikle 5 cm'yi geçmesi gerekmeyen boşluk.

Milano'daki Gallaretese bloğu (Rossi, 1969-73)

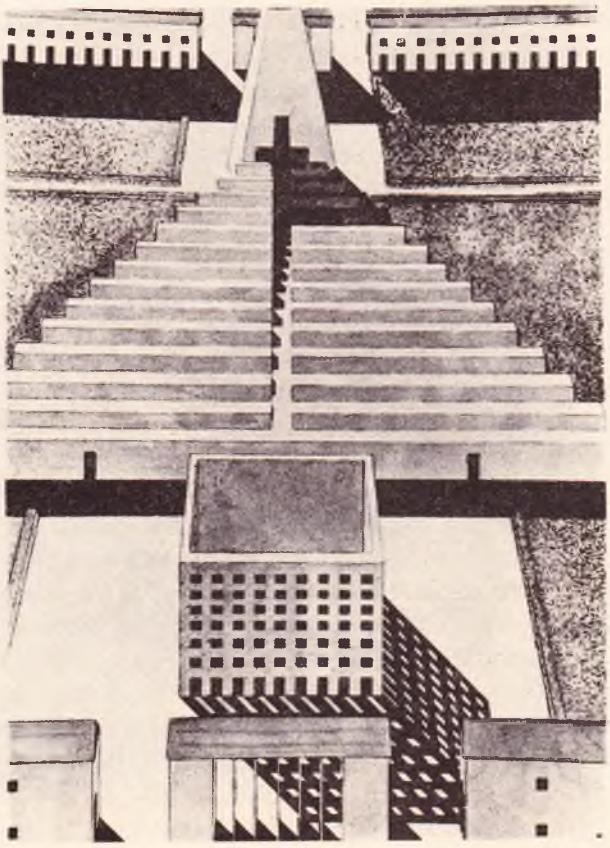


Milano Gallaretese bloğu için eskiz (Rossi, 1969)

lotis"lerinden de farklı oldukları, oradaki şeffaflık, saydamlık, süreklilik yerine, derinlemesine duruşlarıyla birbirlerinin üzerine gölge düşürmek ve arkalarını gizlemek üzere bulundukları da sezilir artık. Sonsuza doğru tekrar, koyuluğa, tekinsize çağrı gibi gelmeye başlar. Üst katlarda tekrar eden boşluklar da 1920'lerin yatay deliklerinden, ışığı ve güneşi çoğaltmak için şeffaflaştırılmış kabuklardan, duvar yüzeyi içine açılmış pencere deliklerine dönüşür. Kısacası bina klasikleşmeye başlar; birkaç öğenin tekrarından oluşmasına, bütün manyerizmleri dışlamış saf duruşuna rağmen belirir bu görüntü. Ama ilk imge de hiç bir zaman kaybolmaz. En niteliksiz, merkezsiz ve modern haliyle tekrarı unutmak da olanaksızdır. Tekrar, gelecekle başlangıç, umutla tutuklanmış ufuk arasında salınır. Saydamlık ve mübalaga birbirlerinin yerine geçer, birbirlerine karşı gizlenirler.

Gallaratese bloğu Rossi'nin tipik projelerinden değildir. Arayışlar içinde olduğu, soyut geometrik formların yalınlığını ve çelişik biçimde yan yana gelişlerini denediği erken döneminin son binası olarak adlandırılabilir. Rossi'nin mimarlığı karşıtlığı binanın iç kurgusunda değil yerleşme ölçeğinde ve farklı binalar arasında arar. 1971'de yaptığı ve inşaatı kademeli olarak hâlâ süren Modena Mezarlığı projesinde Gallaratese bloğunun benzeri bir kez daha karşımıza çıkar. Ancak bina burada, yapayalnız duran ve sınırı olmayan ilkinin aksine, bir bağlam içinde yer alır, bağlamın kurucu öğelerinden olur. Dolayısıyla da tek bina olmaktan çıkar, yalınlaştırılmış, tipolojik kökenlerine doğru çekilmiş bir binalar grubuna, yapılı çevrenin bütününe dönüşür. Ayrıca yukarıda tekrar eden pencereler seyreltilmiş, üzerine en yalın duruşuyla kırma çatı konmuş, beyaz yerine toprak rengine boyanmış, modernist imgelerden uzaklaşılmıştır. Arkad, duvar, pencere, kapı ve çatı ile ve bunların birbirlerinin yerine geçmesiyle oluşmuş bu analojik kurgu yerleşmenin merkezindeki ağır ve hantal anıtlarla tamamlanır. Karşıtlık, şehrin birbirine dönüşebilen homojen ve sıradan yapılaşma morfolojisiyle, onları bir arada tutan şehrin anıtları arasındadır, birbirlerine geçmeyen öğeler arasındadır. Küp ve koni biçimindeki anıtlar saf geometrik form olmakla mimari arasında salınırlar. Bir adım daha öteye götürüldüklerinde artık mimari olmayacak, geometrik idealara dönüşecek olan bu kütleler sınır geçmemelerini, kültürün, şehrin, hafızanın içinde kalmalarını ağır ve hantal duruşlarına, yerlerinden oynatılamazlıklarına borçludurlar. Koni şehrin kulesi ya da sanayi mahallelerinin fabrika bacasıdır. Artık tütmeyen, terk edilmiş bir fabrikanın bacası. Küp ise anıtsallığını boyutlarının büyüklüğünden çok, olduklarından daha iri duran duvar deliklerinden alır, henüz pencere olmamış ya da artık pencere olmayan deliklerin tekrarından. Boşlukların arasından iç mekânın gizliliği, bilinmezliği, koyuluğu değil gökyüzü görünür; binanın katları ayıran döşemeleri ve çatısı yoktur, dört duvardan iba-

Modena
Mezarlığı'ndan
görünüş
(Rossi, 1971)



Modena
Mezarlığı,
eskiz
(Rossi, 1971)

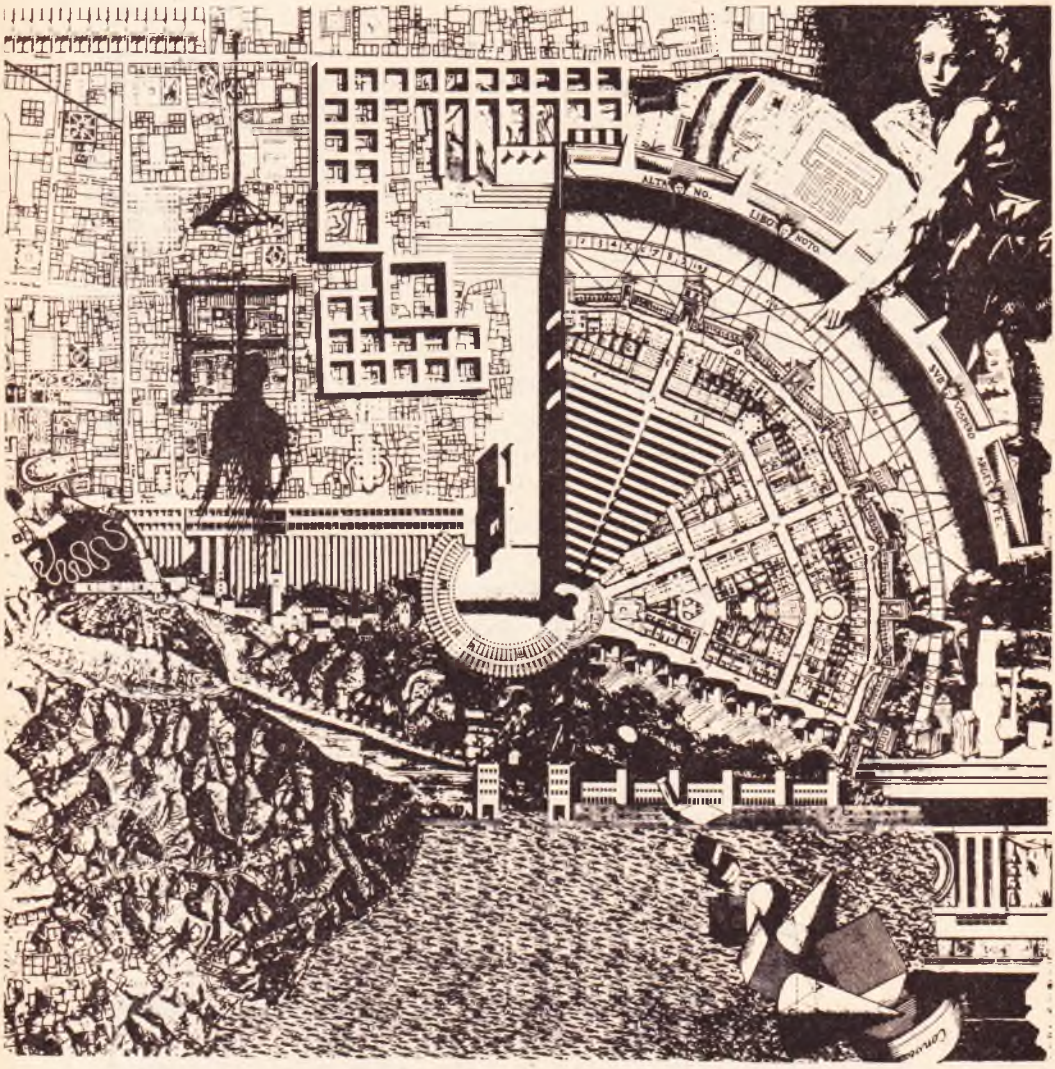
ret olan bir kalıntıdan, harabeden başka bir şey değildir. Kendisini mimari yapan sağlamlık ve dayanıklılığın bir arada tuttuğu, kırık dökük parçalardır; aslında dağılmış olan ve ancak sağlam bir anıtın varlığında, bu anıtı vareden bağlamda, kollektif hafızada, yani *şehrin mimarisi* nde bir arada durabilen parçalar.

"Bu projenin (Modena Mezarlığı Projesi ç.n.) merkezi fikri belki de ölülerin evlerinin, nesnelerinin, şeylerinin yaşayanlarınkinden farklı olmadığı anlayışında yatıyordu. Fırıncının Roma mezarından, terkedilmiş bir fabrikadan, metruk bir evden söz etmiştim; ölümü de 'Alice burada artık yaşamıyor' gibi, yani bir teessüf gibi görüyordum, çünkü Alice ile alakamızın hangi türden olduğunu bilmeyiz, ancak yine de bir biçimde onu ararız." (W.S. s. 63).

Rossi projeleriyle şehri hep yeniden kurmayı dener. Ama bu hep yarım kalmış, kendine, başlangıcına dönmüş bir deneyim olur, takılıp kalır. Leon Krier'in "Avrupa şehrinin yeniden inşası" programıyla farkı da burada yatar. Leon ve Rob Krier kardeşler bitip tükenmeyen bir enerjiyle sanayinin, modernizmin, 2. Dünya Savaşı sonrasının şehirlerde yarattığı tahribatı çözümlemeye ve telafi etmeye çalıştılar 1970'ler boyunca; gelenekselle moderni, yapıyla yapı olmayanı, kozmosla kaosu, tahribatla yeniden inşayı ayırtedecek ikilemler kurdular. Mekâna özerk bir varlık alanı yaratmaya çalıştılar. Yapısalcı dilbilimin mümkün kıldığı tipolojik çözümleme[2] anahtarını geçerli ve doğru bir formel çeşitleme tekniğine, bu tekniği de bir "yeniden inşa kılavuzu"na dönüştürmeyi denediler.

Tipoloji ve morfoloji 1960'ların buluşuydu. Modernizmin her şeye yeniden başlama ve sanayi toplumuyla aktif bir biçimde buluşma programından kesilen umutların yerine geçen yeni paradigmanın merkezi kavramlarıydı. Mimarinin ve şehrin içinde saklı olan dağarcığı, grameri, dili, hatta mantığı çözümlemenin işlek araçlarıydı bu kavramlar. Ama çözümlemekle yaratmak arasında her zaman sorunlu bir ilişki, bir boşluk vardır.[3] Nitekim

2. Rossi *Şehrin Mimarisi* nde tipolojiyi şöyle tanımlar: "Tipoloji, -şehirde olduğu gibi tek tek yapılarda da- daha fazla indirgenemeyecek olan elemanter tiplerin öğretisidir. Örneğin tek merkezli şehirler ya da merkezi yapılar. Bütün mimari formlar tipe geri götürülebilseler de, tip formla özdeş değildir. Bu geri götürme gerekli bir mantıki operasyondur. O olmadan formdan konuşmak mümkün değildir." (A.S. s.28) Bu tanımla, tiple arketip arasındaki fark bulanıklaşmış olabilir: *Tip,* mantıki bir operasyonun, zihinsel bir çabanın sonunda ortaya çıkan soyutlamadır; aralarında akrabalık ilişkileri bulunan unsurların en soyut ve bilenler tarafından anlaşılabilir bir üstdil içinde ifade edilmiş ortak özellikleridir. *Arketip* ise somuttur; artık "o" olduğundan şüpheye düşülemeyecek ilk tamamlanmışlık, ilk duruştur; herkesin görür görmez tanıdığı, kendi kendine benzeyen şeylerdir. Dolayısıyla birinde sonuna kadar götürülen soyutluk iken, diğerinde somutluktur; biri bir araya getirdiği herşeyi anlatıp kendi başına hiçbir şey ifade etmezken, diğeri sadece kendini anlatır.

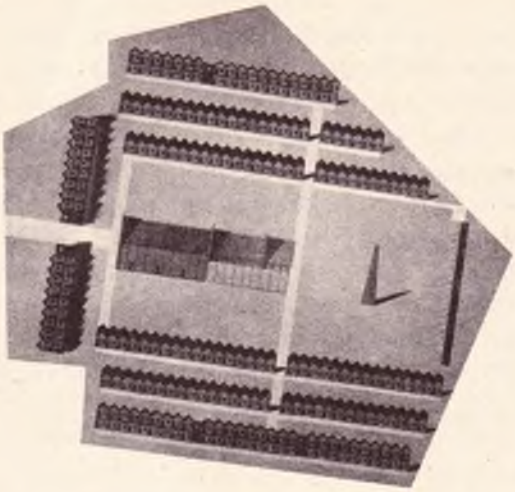


ANALOJİK ŞEHİR Betimlemesi (Rossi, 1976)

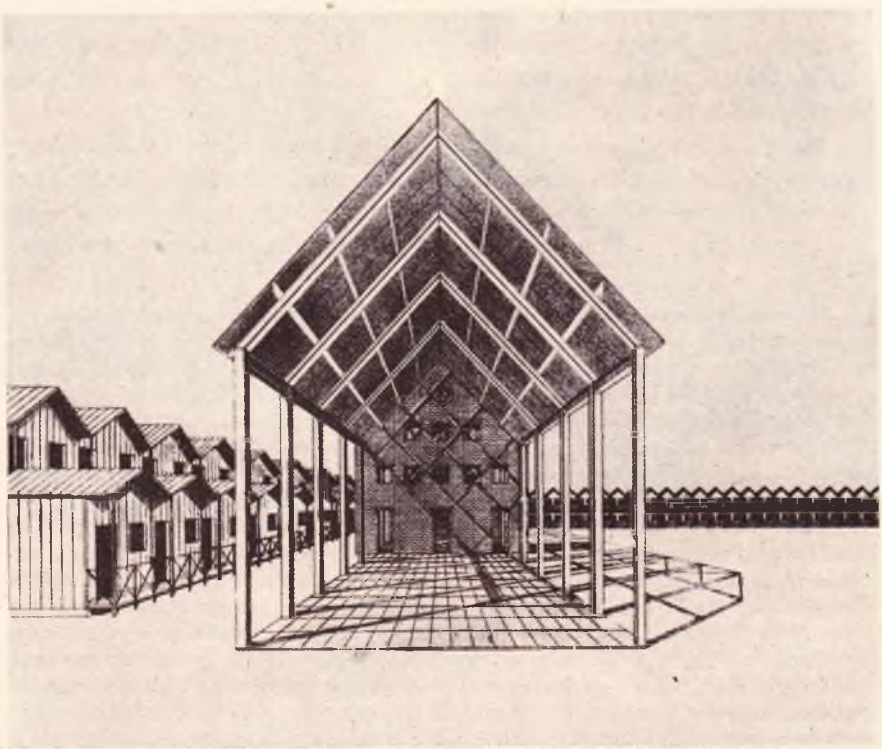
şehirlerde 2. Dünya Savaşı'nın bomba yağmurundan arta kalanları yeniden ele geçirmekte, şehirlerin 50 yıldır görünmeyen karanlık yüzlerini keşfetmekte başlıca rolü oynayan, eleştirelliğin heyecanını sonuna kadar taşıyan bu yeni kavrayış bir tasarım yöntemine doğru evrildikçe sırrını yitirmeye başladı. Şehrin bilinmeyen katlarına doğru meraklı bir yolculuk gibi görünürken, içi boşalmaya, arkasını gösteren saydam ve cansız bir şekiller envanterine dönüşmeye başladı. Modernizm, biçimleri öğütmeye, azaltmaya, indirgemeye çalışırken, enerjisini kaybettiği, yapı sektörüne tabi olduğu, tekrara, yönteme, öğretiye dönüştüğü noktada mesajdan ve anlamdan yoksun kalmıştı. Ardından gelen anlam arayışı hakikatin daha da uzağında buldu kendini. Birbirinden türeyerek çoğalan sayısız şekil ve bu şekilleri dönüştürerek yeniden sınıflayabilecek yöntem seçenekleri, başı-sonu olmayan bir yığın, amorf bir kalabalık gibi görünmeye başladı kısa bir süre sonra. Bu kalabalık sadece boğucu değil aynı zamanda da sıkıcıydı; bir noktaya geldikten sonra "vs." demek için ne bir iç enerji, ne de dış motivasyon bulunabildi; piyasayı işleten modalar dışında. Leon Krier gibi piyasaya tabi olamayacak kadar radikal kalanlar için de Prens Charles'dan başka müttefik kalmamıştı 1990'ların başına gelindiğinde. İkisi birlikte İngiltere'nin high - tech mimarlarına karşı amansız bir savaş açtılar. Rossi de aynı yıllarda Amerika üzerinden Japonya'ya kaçtı.

Rossi'nin her seferinde yeniden kurmayı denediği şehri görmek için de tipoloji kavramına ihtiyacımız var. Ama tersinden; faydalanılan bir araç, üzerinde yürünen bir yol olarak değil; kıyısında durulan, denenmemiş bir macera olarak. Sanki tam kavşağa geldiğinde sonunu görmüş ve yolunu

3. Rossi *Şehrin Mimarisi* ne 1969'da yazdığı önsözde bu sorunu, çözümlemekle yaratmak arasındaki dolayımı biraz hafife almış gibi görünür: "Mimarinin akılcı karakteri, unsurlarının zaman içinde oluşmuş olmasıyla ilgilidir... Arkeologlar bir şehrin kalıntılarını, ancak onu belirli bir sistem içinde düzene sokabildikleri anda keşiflerinin nesnesi haline getirebilirler. Gerçeklik önce böyle oluşur... Bu düşünceler çerçevesinde, mimari çalışmanın teorik temelleri gibi gelen 'analojik şehir' tezini öne sürdüm. Bundan, şehir gerçeğinin bazı temel fenomenlerine dayanan ve ona analojik sistemin çerçevesi içinde yeni olgular ekleyen kompozisyon sürecini anlıyorum. Canaletto'nun Parma Müzesi' ndeki Venedik resminde analojik şehir kavramının örneğini buldum. Bu resimde Rialto Köprüsü, Palladio'nun tasarladığı biçimiyle, Il Redentore Kilisesi ile Palazzo Chiericati'yi birbirine yanaştırıyordu; burada ressam tarafından dikkat çekilen bir şehir konumu söz konusuydu. Böylece Palladio'nun üç eseri, ki bir tanesi sadece tasarım olarak kalmıştı, ... analojik bir Venedik'i kuruyordu. İki tamamlanmış binanın, tasarımdan öteye gitmemiş bir köprü ile topografik olarak birbirlerine yanaştırılmasıyla -bu, önemli bir mimariye aracılık eden kurgusal bir yerden ibaret olsa da- ortaya tanıdığımız bir şehir çıkıyor. Bu örnekle planlamanın nasıl formel-mantıksal bir operasyonun üzerine kurulabileceğini göstermek istiyordum. Buradan, öğeleri önceden saptanabilen ve tanımlanabilen, ancak anlamı ve gerçek duygusu planlamanın yürütülmesiyle öngörülemez ve orjinal olarak kalan bir mimari planlama teorisi çıkıyordu." (A.S. s.8-9)



Chietti Öğrenci Yurdu Projesi, Vaziyet Planı (Rossi, 1976)



Chietti Öğrenci Yurdu Projesi, Perspektif (Rossi, 1976)

değiştirmiş gibidir; daha sarih ve daha karanlık bir yöne, yalnızlığa ve kollektif bilince, akla ve hafızaya doğru.

Rossi'nin şehir kurgusu tipolojik çözümlemenin mümkün kıldığı çeşitliliğin içinde gezinerek, onun içinden keyfi ya da bir kurala göre seçilmiş öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmaz; türemeye, çeşitlemeye, çoğalmaya doğru açılmaz. Evren patlamayla sonsuza doğru genişlemez, büzülür. Tipolojinin bir arada tuttuğu dağarcık çoğalmadan önceki ilk haline, kültürün şiddetine maruz kalmadan hemen önceki başlangıç noktasına, *arketiplerine* doğru çekilir. Bir adım daha geri gidilse geometrik idealara, kareye, üçgene, daireye dönüşecektir. Mimari, kültürle saf form arasında salınır, daha doğrusu asılı kalır, donar:

"Hölderlin'in *Yaşamın Yarısı* şiirindeki son kıtayı mimarime taşıdım: 'Rüzgârda bayraklar titriyor, duvarlar duruyor donakalmış ve soğuk'. Zürih'deki derslerimden birini, çalışmalarımla ilişkilendirerek bu alıntıyla bitirdim: 'Mimarim donakalmış ve soğuk duruyor.' Bu 'donakalmış', 'sessiz'den daha iyi; çünkü kelimelerin eksikliğini, hatta dilsizliği kastetmiyordum. Sözün zorluğu genellikle, Hamlet'de ve Mercuzio'da olduğu gibi tükетilemez bir sözel süreklilik yaratır. 'You are speaking of nothing' hiçbir şeyden ve her şeyden konuşmanın bir türüdür... Adolf Loos'un ifadesi, incilvari karakteriyle beni heyecanlandırmıştır. Uç noktasına kadar götürüldüğü için heyecanlandırıyordu beni bu ifadeler: mimarinin tarih-dışı mantığına kadar götürülmesi. Adolf Loos'un mimaride yaptığı büyük buluş şudur: Gözlem ve tasvir aracılığıyla nesneyle özdeşleşme: 'Ormanda bir tümseğe rastlarsak, altı ayak boyunda ve üç ayak eninde, kürekle piramit formuna sokulmuş, hemen ciddileşiriz ve o bize bir şey söyler: burada gömülmüş birisi yatıyor. *Bu mimaridir*.' Değişmeden, gevşemeden ve yaratıcı bir ihtirasa da kapılmadan ve zaman tarafından dondurulmuş bir duyguyla. İnsanın doğrudan kendi hislerinden söz etmesi zordur, hatta genellikle bönce olur; yine de meyhane sohbetlerinde bulanık bir güzellik olduğunu düşünüyorum: Bu mesafenin gerilimi belki de sadece Shakespeare tarafından anlaşılmıştır. Donmuş tasvir büyük bilginlerde yeniden kendini bulur; Alberti'nin kategorilerinde, Dürer'in mektuplarında,..., çünkü onlar için bir şeye aracılık etmek veya tercüman olmak başından beri önemsizdir." (W.S. s.75-77)

1976'daki Chietti öğrenci yurdu projesinde arketiplerle kurulup orada askıya alınan, boşluğa bırakılan şehir uç noktasına kadar götürülür: Duvar, çatı, kapı ve pencere, usa vurulabilecek ilk mimari bütünlüğü, ilk tamamlanmışlığı oluşturacak şekilde bir araya getirilirler; her türlü mecazdan, yan anlamdan arındırılmışlığıyla bu ilk "ev" hiçbir şey söyleyemeyecek kadar dilsizdir, ancak öte yandan her şeyin başlangıcı olduğu da aşikârdır, konuştuğu anda her şeyi birden dile getiriverecek gibidir. Dolayısıyla da "sessiz" ya da "dilsiz" değil, kendi deyimiyle "dili tutulmuş"tur. Anlamsızlığın az, anlamın da fazla geldiği bir ara durumda zaman sonsuza kadar durmuş gibidir. Evler doğal bir boşluğu "ilk meydan"a dönüştürecek tarzda yan yana ve arka arkaya dizilerek U-formunu alırlar. Ortadaki iri "Ev" önce boyutlarıyla

Chietti Öğrenci Yurdu ve Cabine dell'Elba için eskiz

sonra da taşıyıcı strüktürünü göstermesiyle diğer evlerden farklılaşır, bütün anıtlarda, bütün büyük toplanma mekânlarında olduğu gibi çatıyı taşıyan strüktür gösterilir; gelecekte yüklenecceği bütün manyerizmlerden, tarihin izlerinden arınmış olarak. Karşısındaki kuleyle de şehir tasviri tamamlanır. Ancak bu varolan, olması gereken, mümkün bir şehir değildir; zamanı, yeri, hatta olup olmadığı bile belli olmayan, zaman aşırılık içinde yüzen, şaibeli "analojik şehir"dir.

"Bana bazen, küçük bir Afrika köyünde ya da Alpler bölgesinde karşımıza çıkan, hatta Amerika'nın uçsuz bucaksız topraklarında kaybolan 'küçük ev'ler arasında fazla büyük bir fark yokmuş gibi gelir. 'Küçük ev'den anladığımız şeyi ifade etmek için teknik bir terminoloji de mevcut. Bunu ilk kez *Le cabine dell'Elba*'nın çizimleri sırasında, 1973' de fark ettim. Onları 'kabin' olarak adlandırdım, çünkü gerçekten de buydular ve gündelik dilde öyle geçiyorlardı; öte yandan da bana yaşamın en küçük boyutu gibi, yaz duygusu gibi geldikleri için; ve onları diğer çizimlerde *Impressions d'Afrique* diye adlandırdım, tabii ki Raymond Roussel'in dünyasına atıfta bulunarak: daha başlangıçta, tiyatronun 'sayısız kulübeden oluşan heybetli bir başşehirde' bulunduğunu söylüyordu. Kabinler sayısızdı ve bu beni sayısız kulübe tarafından kuşatılmış tiyatro kütlesiyle belirlenen bir şehir ve bina tipine götürdü. 1976'daki Trieste projesinde öğrenci yurdunu küçük veya büyük bir ikametgâhla birleştirdim, tıpkı ertesi seneki ikinci Trieste projesinde de tekrarladığım gibi. İçinden, tuğla duvarlarla birlikte yukarı doğru tırmanan büyük kirişleriyle tamamlanmamış bir kamu binasının çıktığı bu köyü artık görüyordum. Afrikalı, Akdenizli etkiyi kabinler kadar, yıllardır kafamda olan ve sadece Sevilla'nın büyük caddelerinde değil, heryerde dikkatimi çeken büyük palmiyelerden de alıyordu: Sevilla'da küçük evler *Feria* , [İtal., tatil, çn.] ile, yani yazla özdeşleşen bir şehri kuruyorlardı. Denizin kenarına, evlerin önüne dizilmiş olarak sürekli karşıma çıkan palmiyeler vardı; bir ima, bir sembol gibi, evin kendisinin bir anısı gibi.... *Le cabine dell'Elba* çalışması ile evin kendisini, farklı mevsimlerde sahip olduğu değerlere taşımak istiyordum. Çünkü 'küçük ev' ölçeğine indirgenebilecek bir şey değildir; bu yönüyle de villanın tersidir. Villa sayısız iç mekândan ve labirentten oluşur, ve de bahçelerden; çok küçük olsalar da. Bu küçük evler ise çevrelerine yayılmazlar, çünkü mekânları içeridedir, veya sadece kullanıldığı zaman aralığı ile özdeşleşmiştir; bu zaman aralığının ne kadar kısa olduğu malumdur, ancak yine de tam olarak hesaplanamaz. Kabinlerin, istisnasız, 4 duvarları ve bir *tympanon*ları vardır. Tympanonlar sadece işlevsel olmayan bir şeyi barındırırlar: bir bayrağa ve belirli bir boyama biçimine ihtiyaç duyarlar. Bantlar entegre olan ve dikkati çeken kısımlarıdır. Bu belki de mimari olana en çok işaret eden kısımdır. Bantlar her şeyden önce bize içeride birşeyin cereyan ettiğini bildirirler, ve bunu bilinen biçimiyle bir oyunun izleyeceğini." (W.S. s.69-72)

Rossi, ressam Edward Hopper'da "..sadece kendi istekleriyle orada duran şeyleri.." (W.S.s.17) görür. "Design"a, endüstri tasarımına, soyut forma karşı duvarı, kapıyı, pencereyi, merdiveni koyar. Bu mimari ögeler kibrit kutusuyla gökdeleni aynı soyut tasarım prensiplerinin konusu yapan anlayışa karşı en dayanıklı, en hantal ve en hareketsiz biçimleriyle öylesine dururlar. Rafael Moneo bunu "yeni bir tarih sahnesi" olarak adlandırıyor:

Fagnano'daki ilkokulun avlusu (Rossi, 1972-76)

"Burada şeyler oldukları gibi bilinebilirler: Başka şeylere dönüşüp yok olmadan önceki halleriyle ve kültürün fazlalıklarından arınmış olarak." Bir çatının duruşu hiç sorgulanmadan, ilk haliyle kabullenilir; design uğruna, mekân efektleri uğruna harcanmaz. Bu pencereler, kapılar, duvarlar, çatılar adeta başka türlü olmalarının imkânsızlığını anlamış gibidirler; hep gerekli oldukları için farkına varmadan yanımızda taşıdığımız, onlarsız yapamadığımız, parçamız olmuş nesneler gibidirler. Ancak bu durumda biçimle işlerlik[4] birbirinden ayrılmaz ve birbirinin zorunluluğu olur. Rossi böylece başlangıçta terk ettiği modernizmle yeniden buluşur: Biçimle 'fonksiyonun', kullanışlılığın bütünlüğünü "design"la, endüstri tasarımı ile değil, onları reddederek yeniden keşfeder. İrade, nesneyi yeniden yaratmak, biçimlendirmek için değil, kendi haline bırakmak, varlığına kavuşturmak için kullanılır. Akla unutmak ve yeniden başlamak için değil, hatırlamak için başvurulur. Akıl kendi kendini gerekçelendirmek, kendine bir özgürlük alanı yaratmak için değil, varlığı hatırlamak için gereklidir.

Rossi modernizmin problemini, sorularını ciddiye alır. Herkesin paradigma değişimlerinin, kopmaların, yeni ufukların heyecanına kapıldığı, dünyayı yeni bir gözle gösteren perspektiflerin herkesi içine çektiği bir ortamda, o ısrarla kaybolmuş olanın içinde yolunu bulmaya çalışır. İçinde olduğunu bildiği, hatta daha çok gençken öncüleri arasına katıldığı yeni perspektifi eskisinin içinden dile getirmeye çalışır: "Modernizmin problemleri bizim de problemlerimizdir, çünkü hepsi çözülmemiş olarak karşımızda duruyor!" der. Gerçekten de 18.yy'dan beri egemen olan seçmecilikle nesnelerin varlık alanı bir kere dejenere olmuş, nedensizleşmiştir. Modernizmin büyük bir enerjiyle ifade ettiği, üstesinden gelmeye çalıştığı bu kırılma ile hesaplaşmadan otantik olanla yüzleşilemez. Modernizmi sonunda geldiği noktada mahkûm ederek varılabilecek yer üslupçuluktan, içi boşalmış benzetmelerden ve uyarlamalardan, yeni nedensizliklerden başka bir şey olamayacaktır. Rossi bunu en başından gördü ve zaman içinde yolculuğa çıktı. Ta yüzyılın başına gitti; sorularıyla, sorunlarıyla aynı serüveni bir kere daha yaşamayı denedi. Modernizmle hesaplaşmak değil yüzleşmek istedi; onu yeniden kurmak, başka bir çizgiye oturtmak, revize etmek için değil, anlamak için. Kırılmayı, yırtılmayı ancak içinden geçerek anlayabileceği için. Avutulmak, uyuşturulmak, çarelerin eşiğinde olduğunu zannetmek yerine Witt-

4. Burada modernist söylemin kilit kavramlarından biri olan *fonksiyon, işlev* yerine *işlerlik* kelimesiyle karşılanmıştır. Çünkü *işlev* , *fonksiyonun*, Rossi'yle beraber bütün modernizm sonrası öncüler tarafından eleştirildiği anlamının, tek taraflı neden-sonuç ilişkisinin karşılığı olarak kullanılmaktadır Türkçe'de. *İşlerlik* ise daha sonra değinilecek olan cebirdeki karmaşık bağımlılık ilişkisine de değil, "işlerlikte olmak", "yürürlükte olmak" anlamlarına gelen Almanca'daki *"funktionieren"* fiiline işaret etmektedir.

Mozza'da sıra evlerin girişi (*üst solda*),
eskiz (*üst sağda*) ve genel görünüş (*solda*)
(Rossi, 1977)

genstein'ın "Yırtılmış olan, yırtılmış olarak kalmalı!"[5] sözünü anlayabilmek ve hakkını verebilmek için. Zaman yolculuğu serüveninin imkânsızlığı da her şeyden önce geleceği okuyabilmekle, geleceğin geçmişte kalmasıyla ilgilidir: Ancak melankolik bir duruş bir dönemin sorularını, sorunlarını, onların içsel heyecanını taşımadan, sonunu, başka bir şey olamayacağını bilerek önüne koyabilir. Rossi'de melankoli aklın fonksiyonudur, akıl da melankolinin.

Rossi modernizmle polemiğe, taraf tutmaya, sınırları açık seçik koymaya, öncü olmaya bir noktada yaklaştı. 1973 Milano Triennali'nde öncülüğünü yaptığı bir sergiye "Architettura Razionale" (Akılcı Mimarlık) adını koydu ve tanıtıcı broşürü için de aynı adı taşıyan manifestal bir metin hazırladı. Ancak metin kendi sözlerinden değil de, başta her fırsatta minnetle andığı hocası Ernesto Nathan Rogers olmak üzere Hans Schmidt, Moisei Ginzburg, Adolf Loos, Jacobus Peter Oud, Adolf Behne gibi modernistlerin alıntılarından oluştuğu için sözünü dolaylı olarak dile getiriyordu, böylece de polemikten bir ölçüde uzaklaşmış oluyordu. Ancak yine de apaçık bir ayıklama hedefi vardı: Modernizmin içindeki, genellikle birbirine karışan "rasyonalizmi" ve "fonksiyonalizmi" ayrıştırmak; daha da doğrusu rasyonalizmi fonksiyonalizmden kurtarmak. Metin Adolf Behne'nin 1923'de yazdıkları ile başlıyordu: "Rasyonalistin amaç ile ilişkisi fonksiyonalistinki ile aynı değildir; o amacı hor gören barok duyarlılıkla aynı safta değildir, ancak amacın başına buyruk bir biçimde despotluğunu ilan etmesinden de kaçınır. Fonksiyonalistin mümkün olduğunca özelleştirilmiş bir amaç ile azami çakışmayı aramasına karşılık, rasyonalist birçok duruma en iyi uyumun peşindedir. Biri özel bir duruma mutlak olarak uyacak tek seferlik olanı ararken, öteki genel ihtiyaca en iyi uyanı, normu ister. Birisi sadece uyum, ilişki, öznesizlikten gelen biçim yoksunluğu, mimikry[6] iken, diğeri aynı zamanda da kişisel arzu, benlik şuuru, oyun ve formdur."[7] Rossi fonksiyonalizmle polemiğe, başkalarını araya sokmadan, doğrudan kendisi de girdi. 1966'da yayınlanan *Şehrin Mimarisi*'nın ilk bölümünün 4. başlığı, düpedüz "Safdil Fonksiyonalizmin Eleştirisi"[8] idi. Bugün artık metnin bu bölümünün altına imza atmayacak mimar kalmamıştır herhalde. Ancak bu

5.Wittgenstein'dan zikreden Rossi; The Architecture of Adolf Loos, *Adolf Loos*, (1982) içinde, s.13.

6. Taklit yoluyla bir biçime bürünme.

7. Zikreden: H.Klotz; Moderne und Postmoderne, s.212.

8. Rossi bu bölümde fonksiyonalizmi şöyle eleştiriyordu: "Buraya kadar, şehirsel fenomenlerin incelenmesinde temel öneme sahip problemleri sayarken fonksiyon problemine değinmedim, çünkü bu fenomenlerin oluşmasının ve biçimlenmesinin fonksiyonlarına bağımlı olmadığını düşünüyorum. Bu fenomenlerin birçoğunda fonksiyon ya zamanın akışı içinde değişmiştir, ya da bunlar zaten hiçbir zaman özel bir fonksiyonla

A. Loos'un Michaelerplatz'daki binası (1909-11)

A. Rossi'nin Torino'daki Büro Binası (1984)

mutabakat rasyonalizmi kurtarmış olmadı; fonksiyonalist dar görüşlülüğün cenderesinden kurtulmak, 1920'lerin unutulmuş tezlerine ve çıkışlarına yöneltmedi kimseyi, eski tezler yeniden keşfediliyormuş gibi geldi herkese.

Rossi de zaten ayırt edici sınırı rasyonalizmle fonksiyonalizm değil, tiple prototip arasına çekmek, modernizmin içindeki *tipi prototipten*[9] kurtarmak istiyordu. Çünkü fonksiyonalizm aslında bir maskeydi; eşyaların, şeylerin varlık alanının erimesi, nedensizleşmesi, anlamsızlaşması karşısında avutucu, teskin edici bir perde rolü oynuyordu. Perdelediği de, prototip içinde ifadesini bulacak bir yeni "norm" arayışının, sınai üretimin işleyişini kolaylaştırmaktan başka bir şeyin çaresi olamayacağıydı. Oysa fonksiyonalizm, ürünle üreticisi ve tüketicisi arasındaki mesafenin de kalkacağını vaat ediyordu. Prototiple birlikte gelen endüstri tasarımı, kibrit kutusuyla bina arasındaki farkın artık silinebileceğini gösterdi. Fonksiyonalist perde, binanın kibrit kutusuna benzemesi gerektiğini dikte ediyordu.[10] Perde kalktıktan sonra anlaşıldı ki, kibrit kutusu da binaya benzeyebilir. Postmodern çoğulculuk da bunu yaptı.

1920'lerin orta ve kuzey Avrupası'nda rasyonalizm ayırt edici bir kavram, çizgi, sınır değildi; atılımcı, yenilikçi olan herkes akılcı olduğundan emindi, dolayısıyla da düşünülmeden kullanılan, benimsenen kavramlardan

yüklenmemişlerdir. Bu nedenle şehirsel elemanların fonksiyonel yorumunun hiçbir berraklık getirmemekle kalmayıp, aynı zamanda da formları araştırmaktan alıkoyacağını ve gerçek mimari yasaların bilgisini engelleyeceğini iddia etmek istiyorum. Ancak burada derhal vurgulanmalı ki bu açıklama cebirdeki gerçek anlamıyla fonksiyon kavramının yadsınması demek değildir: Cebirdeki anlamı, her değerin bir diğerinin fonksiyonu olduğundan ve fonksiyonla form arasında, nedenle sonuç arasındaki lineer çizgiden daha karmaşık bir ilişki olduğundan hareket eder. Yadsıdığım, fonksiyonların formu ve dolayısıyla da şehirciliği ve mimarlığı tek taraflı olarak belirlediğini öne süren fonksiyonalizmin saf-dil çerçevesidir. Fizyolojiden devralınmış böylesi bir fonksiyon kavramı formu, fonksiyonlarının şeklini ve gelişimini belirlediği ve bu nedenle de fonksiyondaki bozulmaların şeklini de değiştireceği bir organ olarak anlar. Fonksiyonel ve organik mimari, 'Neues Bauen'ın ('Yeni Yapım' anlamına gelen bu deyim modernist mimarinin Almanya'da kendi kendine koyduğu özel isimlerden biriydi. ç.n.) bu iki temel çizgisi, bu nedenle aynı ortak köke dönerler; her ikisinin de zaafları ve yanlış anladıklarının temeli bundan kaynaklanır. Çünkü form bu yolla karmaşık motivasyonlarından mahrum bırakılmıştır. Bir yandan tip tek tek elemanların düzenine yönelik basit bir şemaya, sirkülasyon yollarının diyagramına indirgenirken, öte yandan da mimarinin özerk kalitesi elinden alınmıştır..." (A.S. s.29)

9. Prototip, nesnenin doğrudan üretim faaliyeti alanındaki gerçekleşmesinden önce, aynen çoğaltılmak üzere temsili düzlemde kurulmasıdır; çok sayıdaki kopyanın ön modelidir.

10. Modernist mimar Josef Frank bu sayıda çevirisi yayınlanan 1927'deki yazısında çağdaşlarını uyarmıştı: "Bugün tanrısal itibara mazhar olan makine sürekli yeni formları kurban olarak piyasaya sürmektedir. Öte yandan da makine her şeyi yapabilecek bir araçtan başka bir şey olmadığı için, onun için bulunmuş olabilecek herhangi bir form da yoktur."

Casa del Fascio

biriydi, tıpkı bizdeki "çağdaşlık" gibi. Düşünülerek, ayırt edilerek kullanıldığı yer İtalya idi. İtalyan faşizmi Avrupa'da estetik tercihlerin henüz kodlanmadığı erken bir tarihte geldiği için, Alman nazizmi gibi kendini daha başından estetik değerlerle kurmamıştı. Saman alevi gibi parlayıp sönen ve her türlü kuralı gürültüyle reddeden fütürizm ile neo-klasisizmin resmi devlet görüşü olarak benimsenmesi (1931) arasına 15 yıl girmişti. Bu süre içinde neo-klasik konformizme teslim olmak istemeyen genç İtalyan mimarları da bunun üstesinden "akıl" ile gelmeye çalışmışlardı: "akılcı mimarlık", geleneği de içererek neo-klasisizmin silahını elinden alacaktı. 1926'da içlerinde Giuseppe Terragni'nin de olduğu bir grup genç mimar tarafından kurulan "Gruppo 7" hareketi bu eğilimin doruk noktasıydı. Yayınladıkları "İtalyan Rasyonalizminin Manifestosu" adlı 4 bölümlük uzun metinde "tip" anahtar kavramlardan biri olmakla kalmıyor, "prototip"le mesafesini de başından koyuyordu:

"Tipleri, mümkün olduğunca az sayıda esas tipi bulmaya çalışmalıyız... Roma'yı bütün dünyaya tanıtan bütün mimari 4 veya 5 tipe dayanıyordu: Tapınak, bazilika, sirkus, rotonda, kubbe, hamam. Roma mimarisi bütün gücünü bu şemaları korumasından, bunları en uzak taşrasına kadar tekrarlamasından ve eleme yoluyla mükemmelleştirmesinden alıyordu. Bunları herkes bilir, ama kimse şunu düşünmez: *Roma seri olarak üretilmiştir.* Ya Yunanistan? Partenon, yüzyıllar içinde eleme yoluyla kristalleşmiş tipin biricik meyvesi, en gelişmiş sonucuydu.. Aynı şekilde bazilika da daha Hıristiyanlığın ilk yıllarından itibaren ortak tipine kavuşmuştu; doğu kilisesi de öyle: Sergius ve Bacchus kiliselerinde Hagia Sophia'nın embriyonunu kim görmezlikten gelebilir, ve de İstanbul'un büyük camilerinin tipolojik şemasında bunların köklerini? 13. ve 14. yüzyıllardan kalan hemen hemen bütün Toskana ve Umbria evleri birbirine benzemez mi? 15. yy. Floransa Palazzo'larının süssüz ve o ölçüde de modern asaleti tek bir tipten türememiş midir? Ancak tip-ev düşüncesi yine de rahatsız ediyor, korkutuyor, kaba ve saçma yorumlara yol açıyor:

Sanılıyor ki tip-evler, evleri seri olarak inşa etmek onları mekanikleştirmektir, gemilere ya da uçaklara benzeyen binalar yapmaktır. Ne büyük bir yanılgı! Mimariyi makineye göre yönlendirmek hiçbir zaman düşünülmemiştir.. Ev kendi yeni estetiğini kazanacaktır, tıpkı uçağın da kendi estetiğine sahip olduğu gibi, ancak evinki ile uçağınki aynı olmayacaktır... Mimari artık bireysel olamaz. Onu kurtarmak, en keskin mantığına kadar geri götürmek ve zamanımızın dolaysız talepleri içinden türetmek için girişeceğimiz ortak çabalar, kendi kişiliğimizi kurban etmeyi gerekli kılmaktadır... Ve biz gençler, "tipleri" ele geçirebilmek için kendi kişiliğimizden feragat etmeye hazırız." [11]

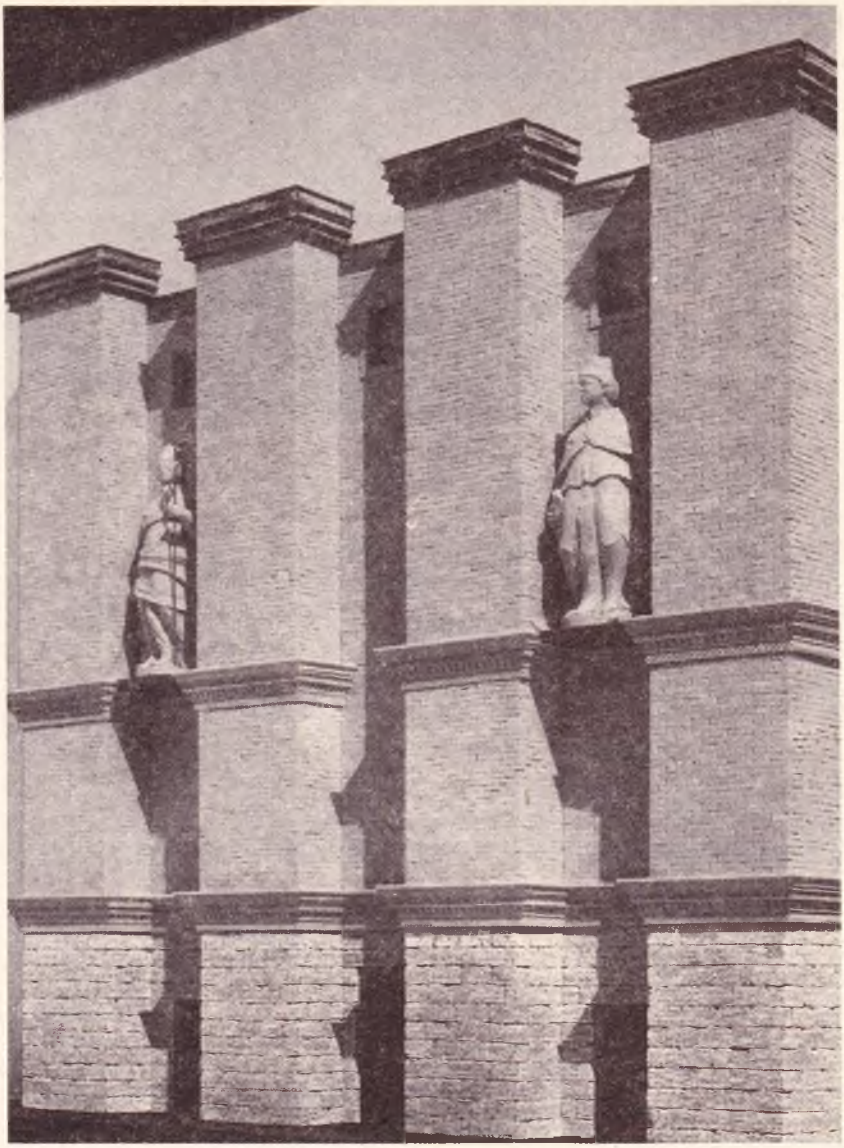
Modernizmin tarihi göstermiştir ki, tarafsız bir usa vurma, soyutlama tekniği olan *tip*, bir araya getirdiği, anlaşılır kıldığı gelenekle, kolay tasarım ve üretim metodu, yani *prototip* olmak arasında, şehrin mimarisiyle Fordist üretim tekniği arasında kalmış ve sanayinin önceliklerine boyun eğmiştir. Rossi modernizmdeki "akılcılık" eğiliminin peşine, onun içinde gizlenmiş ve prototipe yenik düşmüş*tipi,* dağarcığına doğru sürüklemek için düşer. Rossi'nin "yeni - akılcılığı", tipin işaret ettiği hakikati arketipler aracılığıyla göstermek ister.[12]

Atilla Yücel, Rossi mimarisinin son döneminin manyerizmine değinmişti.[13] İki tür manyerizmden söz edilebilir: Birincisi taklitçilik eğilimi. Rossi'nin son dönemindeki bazı işlerinde bulunan kimi klasik referanslı detaylar, hatta kompozisyonlar bu eğilime denk düşüyor. Yücel'in de ima ettiği gibi her mimar klasik (ya da otantik) mimarinin ağırlığı, tamamlanmışlığı, başka türlü olmazlığı tarafından baştan çıkarılabilir, çıkarılmalıdır da. Bunlar karşısında hiçbir noktada çaresizliğe düşmeyen bir mimarın geleceği yeri Walter Gropius'un biyografisine bakarak anlayabiliriz: Yönetici ve organizatör olarak kalmak. Bir mimarın bu baştan çıkarılma ile nasıl başa çıktığıyla uğraşmak ise, uğraşanı da diri tutar, motive eder. Yeter ki çekim

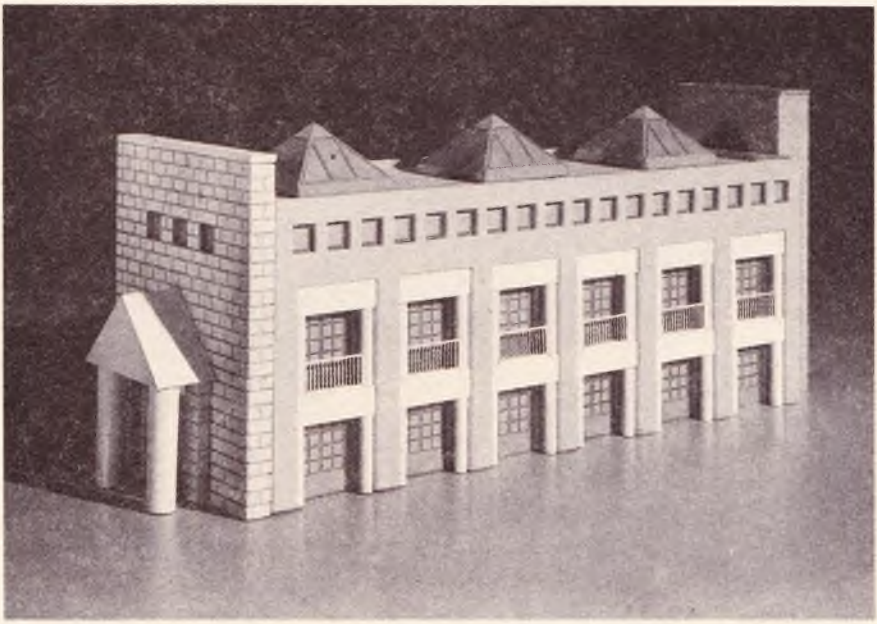
11. Aktaran U. Pfammatter, s.168-169.

12. Rossi'yi de içine alan gruba adını veren İtalyan rasyonalizmi sanayiye ve ekonomiye tabi olmamış, ancak İtalya 2 savaş arasının kıyıda kalmış ülkesi olduğundan, orta Avrupa'daki gelişmelerin gölgesinde kalmıştı. Yine de sanayi karşısında özerkliğini koruyan bu eğilimin politik angajman talebi, faşizmin aradığı ifade olduğunu ispatlamaya çalışması sorgulanmaya değer. Ancak Rossi mimariyle politika arasında doğrudan ilişkiler kuran soruları sevmez. 1977'de A.A. dergisinin "Mimarlığınızın tarihsel kaynakları neler? Bazı eleştirmenler faşist, nazi, Stalinci mimarlığın etkisinden söz ettiler. Bu konuda neler düşünüyorsunuz?" sorusuna şu cevabı verir: "İtalyan kökenli eleştiriler başta olmak üzere getirilen eleştirilerdeki nitelemeler yalnızca karaçalma amaçlı olmakla kalmayıp, tarihsel temellerden de yoksunlar. Her tür faşist biçim ya da anlayışla hep mücadele ettiğim için benim açımdan karaçalma amaçlılar, ama bir yandan da aptalcalar, çünkü faşist mimarlık yoktur. Faşist dönemin mimarlığı şu, peki kabul, ama hangi mimarlık? Piacentini'ninki mi yoksa Terragni'ninki mi? Bir de şu var; Terragni ya da Lombard akılcılığı düşünüldü mü? İşte o zaman bizzat Amerikalı dostlarım 'faşist' olarak nitelenebilir..." (aktaran: Konuşmalar /2).

13. Arredamento-Dekorasyon Dergisi, 1991/7, s.117-118.



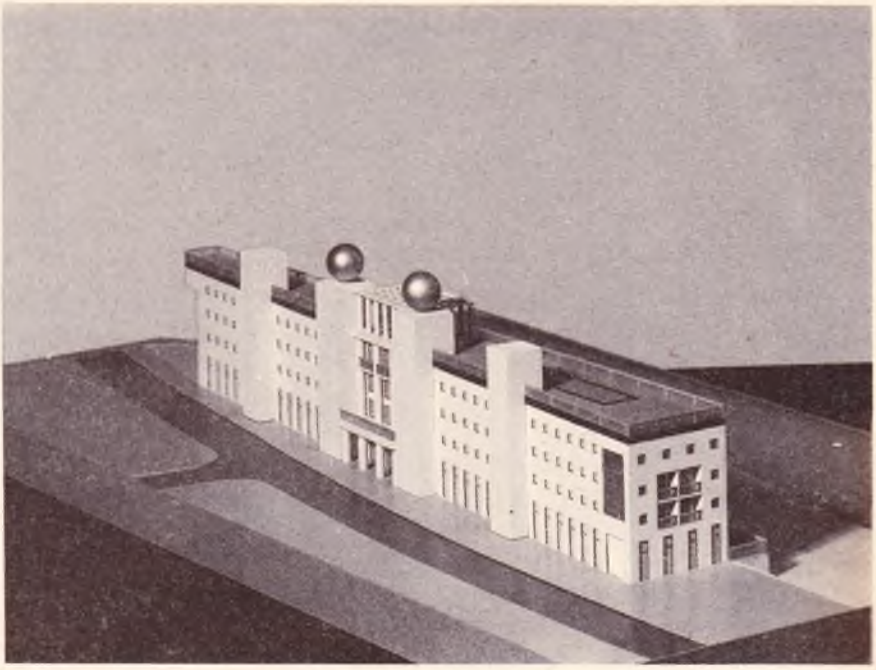
Milano'daki "San Carlo alla Barona" Kilisesi (Rossi, 1990)



Tokyo'da Showroom projesi (Rossi, 1989)

gücünü kaybetmesin, nedensizleşmesin, önemsizleşmesin.

Önemsizleşme, manyerizmin ikinci ve asıl büyük tehdidi. Tekrar, her söylendiğinde başlangıcını yeniden ima etme enerjisini ve gücünü yitirdiğinde, daireyi kapatamadığında ya da kısa devre yaptığında, hem söyleyenin hem de dinleyenin dikkatini dağıtır, önemsizleşir, manyerist bir ifade olur. Rossi'nin mimarisi de tekrar üzerine kurulmuştu: Sınırlı sayıdaki arketipik öğe, hep aynı ifade tekniğiyle, ölçek, yön, bağlam ve yer değiştirerek, usanmadan yan yana geliyordu. Buna rağmen, *prototipe*, sonradan aynen çoğaltılmak, kopyalanmak üzere tasarlanmış ideal ilk modele dönüşmemesini, *tiple*, bir zamanlar mutabakat içinde oluşmuş olanla arasına koyduğu mesafeye, otantiklik illüzyonuna teslim olmamasına borçluydu. Michael Graves benzeri mimarileri "Mimarlık çok güzel bir oyundur!" sloganıyla Lego oyuncaklarına dönüştürebilen çoğaltma teknikleri, Rossi'nin arketiplerine yanaşamamışlardı. Ne daha fazla parçalanabilen, ne de üzerine bir şey eklenebilen bu mimariden güzel bir oyun çıkmayacağını sezmişlerdi herhalde. Son yıllarda, özellikle de Japonya'da yaptığı kimi projeler, merak uyandıran, ancak kendine de yanaştırmayan bu mesafede duracak dayanıklılıkta değiller. Eklenip çıkarılmaya, sökülüp takılmaya yatkın gibiler. Dağılmış ve unutulmuş olanların biraradaki duruşunu bir kez daha gösterebilmek



Chikura'da "Okyanus Oteli" Projesi (Rossi, 1990)

için çekilebileceği son bütünlüğe kadar geri çekilmiş ve orada mıhlanıp kalmış olan Rossi'nin mimarisi, dışındaki bütünlüğün gücü karşısında kendi tamamlanmışlığından, başka türlü olamazlığından, inadından uzaklaşmış, çözülmüş gibi duruyor Japonya'daki kimi işlerinde.

Rossi mimarisinin İtalya'dan yola çıkarak ve İtalya'ya göre kurulduğunu, İtalya'ya sığdırılabileceğini söylemenin yanlış olduğunu herkes biliyordu. Söylememenin de yanlış olacağı Japonya deneyiminden sonra, 1980'lerin sonunda anlaşıldı. Japonya yeni dünya düzeninin öncüsü ve sembolü olurken, ne tuhaftır ki Rossi mimarisinin de dönüm noktasının işareti, daha da ötesi yeri oldu. Neydi bu yeni dünya düzeni? En azından yeni bir atılım dönemi: Dünyanın kavşak noktalarındaki şehirleri, iktisatçıların "global city" diye adlandırdıkları büro ve otel depolarına çeviren inşaat hamlesi.[14] Doğan Kuban, 1. sınıfta okuduğumuz "Mimarlık Kavramları" isimli kitabında mimarlığın diğer sanat alanları ile farkını sarih ve basit bir ifadeyle

14. Atılımın yönünün ve boyutlarının anlaşılmasına yardım edecek birkaç örnek ve rakam: Paris'te son 5 yılda üretim alanlarının %26'sı tasfiye edilmiştir; buna karşılık büro alanları toplamının 28 milyon m^2'den 35 milyon m^2'ye çıkarılması hedeflenmektedir. Yine Paris'te 2 odalı bir evin kirası en üst dereceden memur maaşının yarısına, m^2 satış

anlatır: bu fark, her şeyden önce, paraya ve başkalarına olan daha güçlü, daha dolaysız bağ ve ihtiyaçtır. Bu açıklama o zamanlar, 1970'lerde, bize fazla apaçık ve kolay anlaşılır gelmişti; tarihselleştiremediğimiz ya da güncelleştiremediğimiz için önemini kavrayamamıştık. Tıpkı 2. Dünya Savaşı sonrasında Marshall yardımıyla başlayıp 1950'ler boyunca süren ve tüm Avrupa'yı saran büyük toplu konut hamlesinde olduğu gibi, bugün de yeni uluslararası inşaat hamlesinin öncelikleri, kuşatıcılığı, heyecanı, aktif kılma vaadi tüm mimarlık dünyasını sarıyor. Ve artık anlıyoruz ki böylesine büyük atılımlar mevcut birikimleri düzene sokuyorlar; kendi içlerine katabileceklerini, kullanışlılığı olanları, prototipe dönüştürebildiklerini ayıklayıp, gerisini görünmez, işitilmez kılıyorlar, marjinalize ediyorlar, unutturuyorlar. Modernizm, bu nedenle 1960'ların ve 70'lerin eleştirel postmodernizmine o kadar yekpare, homojen ve kendi içinde tutarlı gibi gelmişti.

Rossi'nin kısık ve inatçı sesi bekleme ve belirsizlik dönemlerinde işitilebiliyordu; azlığın, takıntının, dikkatin, konsantre olmanın, aklın ve hafızanın gücü *şehrin mimarisi* nden bahsetmeye, "yeni bir tarih sahnesi"ne dikkat çekmeye yetiyordu. Bu sahnenin, aktivitenin gücü içinde nasıl bulanıklaştığı, boğulduğu, geçen yıl Frankfurt Mimarlık Müzesi'nde açılan "Berlin'in Yarını: Bir Metropolün Kalbi İçin Fikirler" sergisinden izlenebilir. "Metropolün Kalbi" Potsdam ve Leipzig meydanlarını içine alan şehrin merkezindeki bölgedir. Bunlar, aralarından geçen ünlü duvar nedeniyle birkaç yıl öncesine kadar ayrı dünyalara ait olan komşu meydanlardır. Duvarın yıkılmasıyla aralarında büyük bir boşluk doğmuş, mesafe daha da artmış, anlamsızlık derinleşmiştir. Üstelik meydanların yükü duvarla da sınırlı değildi. Birbirlerinin yerini hep radikal bir biçimde almış olan Prusya, Weimar Cumhuriyeti, 3. Reich ve bölünmüş Almanya, en derin izlerini hep bu iki meydanı da içine alan çevrede bırakmaya çalışmışlardı.[15] Şehir de sanki, yakın geçmişinin sürekli unutturulmaya çalışılmasından, aşırı anlam yükünden yorgun düşmüş, merkezini, "kalbini" boşaltıvermiştir. Sorunun konusu boşluğun doldurulmasıdır; zembereği boşalan bu şehir parçasının bir

fiyatı ise aynı maaşın 2-3 katına yükselmiştir; buna karşılık devletin sosyal konut alanlarına yaptığı sübvansiyon 1980'ler içinde %50 oranında azalmıştır. (bkz. H.G. Helms (derl.); *Stadt als Gabentisch: Beobachtungen der aktuellen Stadtebauentwicklung* (1992) içinde: C.Sehnaidt, s.196-200) Frankfurt'un 7.5 milyon m^2 olan toplam büro alanının yaklaşık yarısı son on yılda inşa edilmiştir; ayrıca bunların da yarısı şehir merkezinin hemen batısında bulunan ve şehrin toplam alanının ancak %8'ini işgal eden bir alan içinde yoğunlaşmışlardır. (age, K. Brake, s. 217-232) Aktif işlem gören sermaye hacmi Paris'in 4 katı olan Londra'da ise, dünyada son dönemin en büyük girişimlerinden olan ve yakınlarda iflas ettiği açıklanan "Doglar Projesi" anılabilir. (age, J.Turkie, s.173-195)

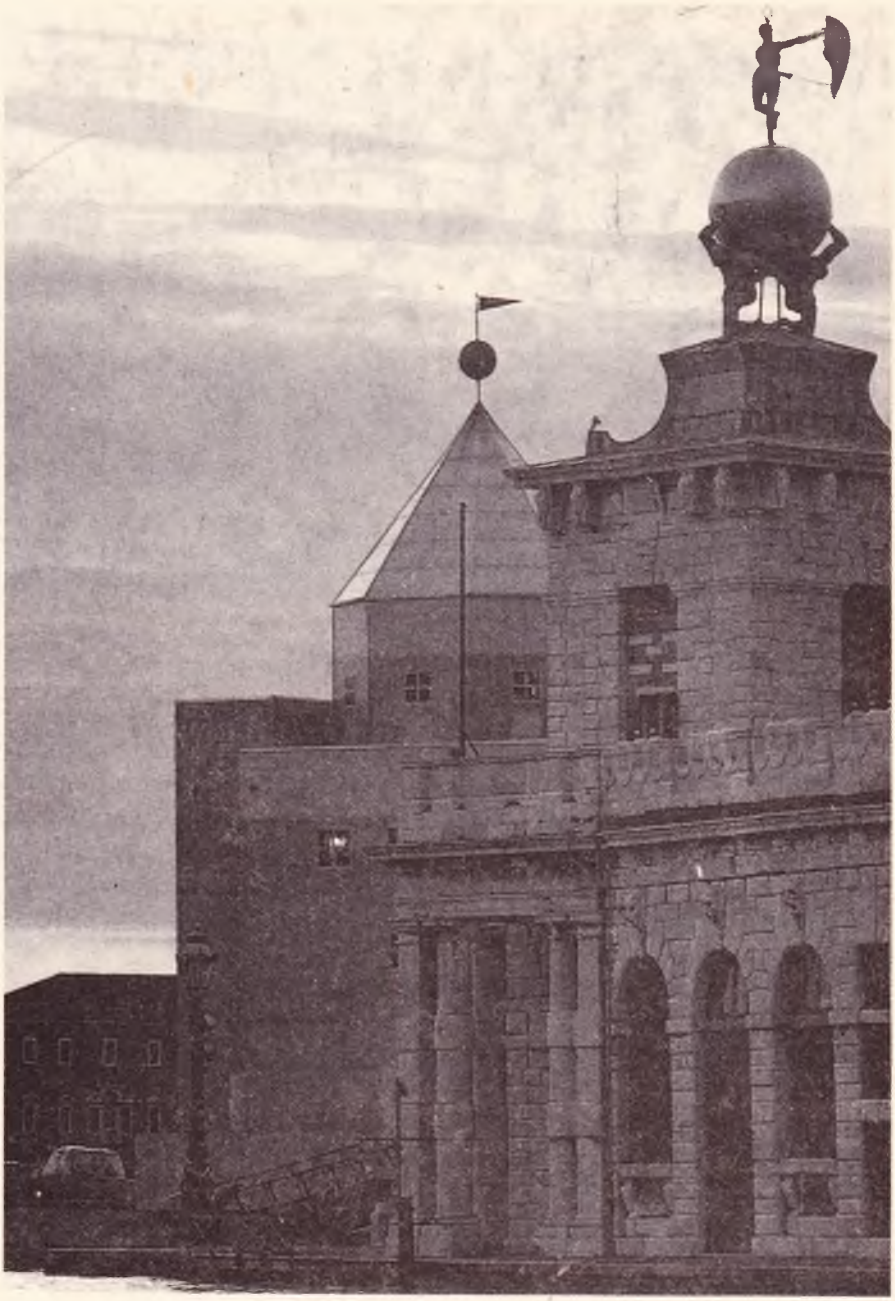
15. Berlin'in 1871 sonrası imar tarihini, özellikle de birbirini kesen şehir operasyonlarının sonuçları açısından anlatan titiz bir kaynak için bkz. H. Bodenschatz; *Platz frei für das neue Berlin: Geschichte der Stadterneuerung seit 1871;* Berlin, 1987.

Berlin Sergisi için Rossi tarafından hazırlanan proje. *Sol üst* köşede de 1987' de yarışmasını kazandığı "Berlin tarih Müzesi" projesinin resmi yer alıyor. *Sağ alt* köşedeki resimde ise "Südliche Friedrichstadt"ta 1981'de tasarladığı konut bloğu görülmektedir. Her iki proje de Potsdam ve Leipzig meydanlarının yakınında bulunmaktadır.

Duvarın yıkılmasından sonra Berlin Potsdamer-Leipzigerplatz'ın görünüşü

kez daha yeniden inşasıdır; bu çevreyi muhtemelen uluslararası iş merkezlerinden biri haline getirecek, değerlendirecek yapılaşma tekniğinin ve morfolojisinin, onu eski imgelerinin tümünden birden kurtaracak şehir resminin çizilmesidir. Rossi'nin projesi binalarıyla, yerleşme formuyla, çizim ve ifade tekniğiyle, renkleriyle eski projelerindeki izleri sürdürür, onların yabancısı değildir. Ancak belki şehire alışık olmadığı bir açıyla baktığı için, belki ölçeğin yabancısı olduğu için, belki de düpedüz konunun dayatması nedeniyle, resim ima ettiği realiteden kopamaz; onu yeniden gösterecek güçten düşmüş, çevre tarafından bastırılıp önemsizleştirilmiş gibidir. Çok uzaktan görüldükleri için ayrıntıları seçilememesine rağmen, renkleri, ifade ediliş teknikleri ve duruşlarıyla binaların hâlâ Rossi'nin binaları olduğu seçilir; tekrardan ve takıntıdan şüpheye düşülmez. Ancak bu devasa kütlelerin, sergilenen diğer projelerdeki yine uzaktan görülen binalardan ne farkı olduğu seçilememeye başlamıştır; daha doğrusu öyle veya öteki türlü olmalarının neyi değiştirdiği.

Oysa konutlarının, okullarının, tiyatrolarının arkasından yükselen kuleler şehrin ayağa kalkışı gibi geliyordu bize. Bu kule, bu ayaklanış daha da iri gövdelere dönüşerek, her şeyi kendinde toplayarak, birdenbire Venedik'deki Büyük Kanal'ın ağzında belirebiliyordu "Teatro del Mondo" (Dünya Tiyatrosu) isimli yüzen tiyatro ile. Şehrin bu ayağa kalkışı, ani bir hare-



Venedik Bienali için yapılan yüzen "Teatro del Moudo" (Dünya Tiyatrosu)
(Rossi, 1979)

ketle bütün fazlalıkları üstünden atmaya hazırlanan bir kıvılcımdan çok, geçmişin hesabı görülmemiş, gölgede kalmış yüklerini de sırtlayan bir kambura benziyordu.

Rossi şehri gördü. İtalyan olduğu için. Gördüğünün farkına vardı. İflah olmaz bir germanofil olduğu için. Bize de göstermek için uzaklarda bir yeri işaret ediyor. Gösterdiği yerde bir şey göremiyoruz. Sadece kekelemelerini duyuyoruz. Bir kaç heecenin tekrarını. Etrafındaki halka kalabalıklaşıyor. Uğultu artıyor. Alkışlar da başladı ve bir ödül seremonisine dönüştü. "Şehrin Mimarı" ödülü verilecek. Artık kekelemeleri duyulamıyor. İşaret ettiği yere zaten epeydir kimse bakmıyordu. Ama o göstermeye devam ediyor. Görülmeyeceğini belki başından beri biliyordu. Israrı yayı gergin tutmak için. Gevşettiği anda görüntünün ebediyyen kaybolacağından korkuyor.

KAYNAKLAR:

Adjimi, M.; Aldo Rossi / Architecture 1981-1991; New York, 1991.

Kuhnert, N., Soziale Elemente der Architektur: Typus und Typusbegriffe im Kontext der Rationalen Architektur; Aachen, 1979.

Moneo, R.; Aldo Rossi ve Mimarlık Düşüncesi; *Mimarlık Dergisi* 84/7-8.

Moneo, R.; Postscript; *Aldo Rossi: Buildings and Projects* içinde s.310-16, New York,1985.

Pfammater, U.; Moderne und Macht / Razionalizmo: Italienische Architecten 1927-1942; Braunschweig, 1990.

Rossi, A.; Die Architektur der Stadt; Düsseldorf, 1973.

Rossi, A.; Wissenschaftliche Selbstbiographie; Bern, 1988.

Rossi, A.; Söyleşiler; *Konuşmalar Dergisi* 2 (Kasım 88) ve 12 (Eylül 90).

Rossi, A.; The Architecture of Adolf Loos; *Adolf Loos* içinde, s.11-15. Milano,1982.

Scully, V.; The End of Century Finds a Poet; *Aldo Rossi: Buildings and Projects* içinde s.12-13, New York,1985.

Tanyeli, U.; Rossi ve Analojik Düşüncesi; *Arredamento Dekorasyon-1991/7.*

Tafuri, M.; Kapitalismus und Achitektur: Von Corbusiers 'Utopia' zur Trabantenstadt; Berlin 1977.

Yücel, A.; Kuramcı ve Sanatçı Aldo Rossi: Rasyonalizm ve Manyerizm Arasında; *Arredamento Dekorasyon-1991/7.*

TATMİN İÇİN TAKLİT PROBLEM OLARAK TAKLİT

Josef Frank

Her zaman doruk noktalarında yaşamak mümkün değildir; herkesin tatmin etmek zorunda olduğu bir duygusal dünyası vardır. Bunu kendi doğal eğilimlerine göre, çeşitli ruhsal ve fiziksel yetenekleri ile gerçekleştirebilir. Bilimle ya da sanatla uğraşan insan bunu zamana ve yere bağımlı olmayan işi sırasında yapar; çünkü etkinliği zaten yeterince tinseldir ve iş dışı zamanında artık bu tatmine gereksinim duymaz. Sanayi işçisi ise tamamen patetik olarak yaşamaktadır; bu da onu alegorik bir figür olarak temsil edilmeye zorlar. Patetik olan, artık bir adım daha ileri gidilmesi, izi sürülmesi ve aşılması mümkün olmayan, ya da böylesi doruk noktalarına ulaşmış herşeydir. Aşk, ölüm, açlık, problematik, işsizlik, rekor, mekanik iş, organizasyon, bunların hepsi patetiktirler; ve buna eğilimli bir yaşam içinde ruhu huzura kavuşturacak ve tatmin edecek bir araç yoktur. Zamanımız pathosa susamıştır. Duygusal olanla başa çıkılması yönündeki talepleri dile getirenler de öncelikle, sürekli tatmin edildikleri için bunun yeterince farkında olmayan birinci türden insanlar olmaktadırlar.

Viyanalı mimar Josef Frank'ın bu metni,.Stuttgart şehrinde 1927 yılında açılan "Weissenhofsiedlung Sergisi" katalogu için hazırlanmıştır. Toplam 60 konut biriminden oluşan bu yerleşmenin genel yerleşme planı Mies van der Rohe tarafından yapılmış, içindeki tek tek binalar da Le Corbusier (Paris), P.Behrens, L. Hilberseimer, H. Poelzig, Mies, Taut kardeşler (Berlin), J.J.P. Oud, M. Stam (Rotterdam), W. Gropius (Dessau), V. Bourgeois (Brüksel), J.Frank (Viyana), A. Rading, H. Scharoun (Breslau), R. Döcker ve A.G. Schneck (Stuttgart) tarafından tasarlanmıştır. Ayrıca A. Loos, H.Häring, H. Tessenow, E. Mendelson gibi isimler de belediyenin danışmanı olarak projeye katılmışlardır. Böylece Stuttgart gibi muhafazakârlığıyla tanınan bir Alman şehrinde, sadece Almanya'nın diğer şehirlerinden değil, Avrupa'nın birçok merkezinden gelen öncü mimarların da katılımıyla, iki savaş arasındaki modernist mimarinin en çok tanınan manifestolarından biri ortaya çıkmıştır. Sergının kataloğunda mimarlar binalarının projelerini birer metin eşliğinde tanıtmışlardır. Metinler çoğunlukla projelerin mekânsal kurgularını ve yapım teknolojilerini iklim, rasyonel yapım, modern ikâmet tarzı gibi iki savaş arasının aktüel temalarıyla gerekçelendiren raporlar niteliğindedir. J.Frank ise burada yayınladığımız metninde doğrudan kendi binasına değinmek yerine, kendisinin de içinde bulunduğu modernist hareketi eleştirel bir gözle değerlendiren bir metin yazmayı tercih etmiştir. Bu yönüyle de, modernist söylem içindeki aykırı tavrını sürdürmüştür. (ç.n.)

Modern kültürün öncüsü şöyle der (ve bu onun abc'sidir): "Trenle, otomobille, aeroplanla seyahat eden insanın, kendine söylediği yalanın bilincine varmadan ve kendini kendi gözünde gülünç duruma düşürmeden, evindeki 14.Louis tarzı koltuğa oturması mümkün değildir. Zamanımız nesnellik, basitlik, sahicilik, makine işçiliği talep etmektedir ve bütünsel bir kültüre ulaşacaktır, tıpkı zencilerin günümüzde sözde hâlâ sahip oldukları gibi. Eski zamanların bütün pılıpırtısını neden arkamızda sürükleyelim? Zevksizlik abideleri, kabiliyetsizliğin tanıkları, toz tutucu ziynet eşyaları vs. Ve kendi irademizle herşeyi yeniden biçimlendirebileceğimiz bir zamanda değil miyiz?"

Eskiden zanaatkârlarca tek tek üretilen ve bu yüzden de bu denli çeşitliliğe sahip olan eşyaların günümüzde artık mekanik ve seri olarak üretildiği ve genellikle de eskilerden farklı bir görünüme sahip olduğu herkesce malum ve bunun yeniden gerekçelendirilmesine de lüzum yok. Ve bu ancak çok sınırlı bir ölçüde kendi varlıklarına sahip olan, büyük ölçüde de mekanik bir gerekliliği yerine getiren nesneler aracılığıyla olmaktadır. Bu tarz günden güne çoğalmaktadır. İnatla günlük hayatımızı kuşatan diğerleri ise (örneğin ev araçları) biçimlerini uzun zamandır değiştirmek zorunda kalmamışlardır ve geçmiş dönemlerde de olduğu gibi kullanışlılıklarını hâlâ sürdürmektedirler. Sanayimizin büyük bir kısmı da, hissiyatımızın tatmini için durmadan bu nesneleri dönüştürmekle uğraşmaktadır ve bu problemler üzerine tartışılmakta, dergiler, kitaplar yayınlanmakta, birlikler kurulmakta ve sergiler açılmaktadır. Bu insanlığın temel ilgilerinden biri olan, ruhani değeri herkesce malum olan ve "uygulamalı sanat" olarak adlandırılan alandır.

Herkes için bu kadar aşikâr olmayan ise, modern rasyonalizm onlarla uğraşmaya başladığından beri bu nesnelerin büyük bir bölümünün artık varolmadıklarıdır. Rasyonalizm oldukça görelidir ve son zamanlarda çehresini sıkça değiştirmiştir. Kuşkusuz bunda birbirini aralıksız izleyen deneylerin ve buluşların da payı vardır. Kendini bu eğilimlere kaptıran birinin sürekli rasyonel çizgide kalması mümkün değildir. Son yıllarda yeni nesnellik adına yapılanların birbirinden ne kadar farklı olduğunu hatırlamak, bunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

Dünyayı tatbiki sanatlardan hareketle reforme etmek çok kolaydır. Sanat eseri kişilik, buluş ve düşünce ister. Tatbiki sanatın ise bütün bunlara ihtiyacı yoktur. Onun zevke ve hemen hemen bütün insanlarda bulunan türden yeteneğe dayalı bir sisteme ihtiyacı vardır; ısrarla sürdürülebilecek ve belli bir zaman boyunca etkin olabilecek herhangi bir sisteme. Bu eşyalarla uğraşmış her insan tarafından kullanılabilecek bir sistemdir. Burada keşfedilecek yeni bir şey yoktur, sadece mevcut olanın tashihi sözkonusudur;

eşyanın üreticisine veya sahibine düşen de, kamuoyu tarafından büyük değer atfedilen kendi kişisel zevkini göstermesidir. Kişi de kötü bir zevki sergilemektense aşırmayı tercih etmektedir. Ve bunu mesleki etkinlik içinde gerçekleştirme, bu anlamda hayatın tadını çıkarma ve ruhsal tatmin sağlama ihtimalleri azaldıkça, zevkli işe olan ihtiyacın da artacağı açıktır.

Bugün bir yandan birçok yetişmiş insan işsizken öte yandan da tatbiki sanat özel bir yetenek gerektirmeyen gerçek kafa emeğini (muhasebe vb. işlerin tersine) sürekli artan bir biçimde talep etmektedir. Bu durumda tatbiki sanatın üretim ölçeğinin çok büyümesi, bu alanı insanlık için ideal uğraş alanlarından biri haline getirmiştir. Ancak insanlar tatbiki sanat hiç olmasa daha çok memnun olacak durumdadırlar. Bugün iyi yetişmiş aydın kesim arasında soruşturma yapan biri, böyle bir ihtiyacın olmadığı ve kendi kişisel dünyası içinde rahatsız edilmek istenmediği yönünde bir yanıt alacaktır. Fazla çaba harcanmadan, kişiliğin içine bırakılabileceği nesnellik ve gayri şahsilik istenmektedir. Tatbiki sanat yapılmak için yapılmaktadır, kullanılmak için değil.Ve sadece ortaya çıkmış olduğu için kabul edilmek durumunda kalınmıştır. Genç kültürün gelenek yoksunu insanları olarak antikaları organik olmayan dekorasyon eşyaları gibi kullanmaya zorlanmamız, ruhsal yaşantımızı böylesi önemli şeylerle telafi etmek içindir. Yaşantıya estetik-japonesk tarzda biçim vermek Morris'in de idealiydi; bu günümüzde, onunkinden farklı yollara sürüklenerek hâlâ geçerliliğini koruyan bir hedef olarak durmaktadır. Morris tarafından şiddetle reddedilen makinenin yaptığı işe ihtiyacımız var. Gerekli olduğu için burada olmak zorunda olan eski, iyi ve kötü halleriyle varolacaktır; çünkü bütün insanlar usta değildir. Bu anlamda dilatantizm hâlâ desteklenmeye değer görünmektedir, ta ki herkese bizim bu mekanik dünyamız içinde zevk alarak çalışma imkânı doğuncaya kadar. Umulur ki bugünkü tatbiki sanatların içinde bulunduğu kargaşa da böyle son bulsun.

Patetik davranışlar içinde olan ve duygusal olarak kuşatılma ihtiyacı duyan insan evine geldiğinde, işinden uzaklaşmak ve birisinin kendisiyle ilgilendiğinin bilincinde olmak ister; toz almayla başlayıp zengin tezyinatla son bulan bir bilinç. Bu, gerekli olanı aşıp aşırı oyuncaklı bir uğraşa dönüştükçe, bizim için kayıtsız şartsız bir huzur anlamına gelir. Bir şey ne kadar süslenmişse o kadar huzurlu görünür; onunla yeteri kadar oyalanmak isteriz, çünkü şeylerin onlara yönelen bütün ilgileri de içermesi gerektiğini düşünürüz. Bir bekleme koltuğu, önünden geçen için açık seçik olmalıdır, oysa bir İran halısına bakmanın sonu yoktur. Arılık herşeyden önce kesintisizce düşünme yeteneğine sahip olanlarca dile getirilen bir taleptir; onlar huzur ve güveni başka türlü ele geçirirler, diskurları tinsel ve muğlaktır, sanatçı arkadaşları tarafından hediye edilmiş kitapları ve resimleri vardır. Bu

durumda oyuncaklı süslemelere gerek duyulmaz. Bir çalışma masası, bir koltuk ve bir çalışma lambası nesnelerin arınmış taslaklarını yapmak için yeterlidir; ancak nesneler sadece bu halleriyle arınmış olarak kalabilirler, onlarla ilgilenmeye devam edildikçe (ki bu tatbiki sanatların amacı ve hedefidir) taklidin ve hafızanın saf olmayan karışık alanına girilmiş olur. Bu sanat eserlerinde de böyledir, sanatçıların taslakları eserin tamamlanmış halinden daha az anlam taşırlar, çünkü en azından katıksız bir kişilik burada ifadesini bulur. Bir çatı döşemesi, bir demir merdiven "güzel" olmasa bile sahicidir, çünkü açık seçik bir gerekliliktен meydana gelmiştir ve bu yüzden de değerlidir.

Bitmiş şeyler üzerinde çalışmaya devam etmek yaratıcı olmayan bir faaliyettir, çünkü sayısız çeşitlilik söz konusudur. Modern hareket tam da bu noktada duruyor ve şöyle diyor: "İlginçtir ki çevremiz,. elbiselerimiz, gemilerimiz, pipolarımız gibi organik bir tarzda gelişmemiştir. Bu telafi edilmesi gereken bir durumdur." Tatbiki sanat problem olacaktır. Her yerde problem görmek çağımızın dertlerinden biridir. Bu nesneleri kuşatan anlam dünyasını topyekûn zedelemekte, eşyaları patetik ve kullanışsız hale getirmektedir; oysa eski ferah pırıltılarını problemsiz varlıklarından alıyorlardı ve bu yüzden de ebediydiler. Bugün kendinde şeyi aramak istiyoruz; kendinde koltuğu, kendinde halıyı, kendinde lambayı, hatta kısmen şu anda da kısmen mevcut olan şeyleri. Ancak öte yandan onlarla ilgilenmeyi sürdürme imkânını da arıyoruz. Bu yüzden de aydın kesim şeyleri ve onların üreticilerini (tabii kendileri değilse) bütünüyle problematiklerinden kurtaracak insanlardan oluşmalıdır, çünkü buna ihtiyaçları yoktur. Diğerleri ise bu tinsel akümülatörlerin sorunlarını duymak istememektedirler. Ve günümüzde, sanatçıların ve benzeri idealistlerin kısmen kendilerini yadsıdıkları, diğerlerinin ise onların bu bilgilerine karşı baskı yaptıkları grotesk bir durumu yaşıyoruz. Burada kim "Ben insanlara iş bulmak ve ticaret yapmak için bu ihtiyaçları karşılamak istiyorum" derse (tüccar), namuslu olacak ve yapacağı taklitle büyük başarı kazanacaktır. Ancak onun ne sanatla ne de problematikle ilgisi vardır. Bugün modern ve sanatsal bir etikete kim ihtiyaç duymaktadır? Modern insanın ihtiyacı isim, firma ve daha da önemlisi sergi madalyalarıdır. Alegorik sembollerin tavsiyesine ihtiyaç duyanların, yeni form problemleriyle hiç ilgisi olmayan eski tasavvurları yeterince işe yaramaktadır. Modern halıyı kim ister? Modern insanın duvarları beyazdır, diğerinde ise artık göze çarpmayan eski bir parça zaten mevcuttur. Modern halı yeni bir antikadır, tinin kandırılmasıdır, kimse içindir, bazen gerçekten de olduğu gibi bir kabarede bir sezon kullanılır. Onu çizen eski ruhu geliştirmek ve diri tutmak için üzerinde çalışıyordur. Modern bir Fransız sanatçı duvarları, pencereleri, mobilyaları, abajurları, 18.yy.'ın bakır işlemeleriyle bezenmiş

"Toile de Jouy" ile kaplamanın bugün moda olduğunu sevinçle ifade edebiliyor; ayrıca da Mongolfier yerine Bleriot, posta arabası yerine Citroen çizdiğini, bunun da yegâne fark olduğunu ekliyor ardından. Bunlar da sermayedarların isimleridir ve aksiyonerlerin dışında hiç kimse bu adları duvarına yazmak istemez. Ancak sanatçı bunların çocuk odaları için duvar kâğıtları olduğunu söylüyor! Bugün artık birer şaka olarak tırnak içinde zikredilebilecek ve bizzat yaratıcısını da kandırarak tatmin eden böylesi safdil ironik ürünlere rastlamak çok kolaylaşmıştır. Çocuklar için sanat yaygınlaşıyor; kim iyi çizemiyorsa groteske kaçıyor; bir kerelik bakışa göre yapılmış lokal sanat çoğalıyor. Bunlar, yazarının da kendi ilk fikrinden utandığı ve kaçmak istediği, bu yüzden de onu yine bizzat kendisi tarafından yaratılan ve alay edilen bir tipin üzerine attığı edebi alandaki "Ariadne auf Naxos"a benzeyen görüntülerdir. Bu gözle modern mimariye bakıldığında, kastedilen nesnelliğe yaklaşmak ve tercih edilen stili —bu modern de olabilir— kullanabilmek için ne türden hilelere başvurulduğu şaşkınlıkla görülecektir, ki bütün bunlar aracılığıyla da kaçınılan duygusallık ele geçirilmiş olmaktadır. Eğer stil mimarisinin tümünü icra edebilselerdi bu çok daha açık olacaktı. Sütun, kemer, çatı, bütün bunlar tabii ki bugün ölü biçimlerdir, heyecan verici değillerdir, ama klasik dönemde organik/geleneksel olarak onlara bağlı olmayan Avrupalı teknisyenlerin gelişimine eşlik ettikleri de unutulmamıştır. Kayda değer değillerdir ve açık seçiktirler. Onları modernize eden, ölü bir biçimi muhafaza etmeye çalışan demode bir dekoratördür. Bu problemsiz nesnelerle problematik bir ilgilenme biçimidir. Mobilyalarımızın ve aletlerimizin evimizin biçimiyle artık hiç bir ilişkisi kalmamıştır, çünkü onlar başka amaçlar için yapılmışlardır. Mimari formları (eski veya yeni, fark etmez) onlara taşımaya kalkan biri, saray firizlerini elbise sandıklarına taşımaya kalkanla aynı haleti ruhiyeyi paylaşıyordur. Bizimki ise her nesneyi en sıkı ve karakteristik biçimi ile elde etmek istemeye yatkındır.

Bugün tanrısal itibara mazhar olan makine sürekli yeni formları kurban olarak piyasaya sürmektedir. Öte yandan da makina her şeyi yapabilecek bir araçtan başka bir şey olmadığı için, onun için bulunmuş olabilecek herhangi bir form da yoktur. Bizim bir modern tatbiki sanatçımızdan modern bir ayakkabı tasarlaması istensin. O hemen makina için bir form bulacaktır. İki boruyu, biri yatay öteki dikey olmak üzere iç içe sokacaktır. Herkes için bir tek ayakkabı. Sağ ve sol için. Ayağına uymayan içini pılı pırtı ile doldursun! Makine daha kolay soluk alabilecek ve rahatlayacaktır. Düz çubuklardan oluşan bir koltuk meşruiyetini en ucuz biçimde üretilmekten alacaktır —rahatlıktan vazgeçme pahasına olsa da. Bunları kullanışlılıktan hareketle değil de form problemlerini öne çıkararak savunan biri, evini gotik çıkma uğruna ışıksız ve banyosuz olarak inşa edenle aynı şeyi yapmış olacaktır. Kul-

lanılan aracın buyukıugu değil dağılımı önemlidir. Bugünkü yaşamımız, geçmiş dönemlerden kaynaklanıyor olsa da, sadece alıştığımız için tekrarlayabileceğimiz şeyler açısından yeterince zengindir. Mekânsal olarak sınırlı olan eski insanlar, her şeyleriyle modern olmak zorundaydılar. Kullanılabilecek her şey kullanılabilir. Kullanışsız hale gelen kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Achille'in arabasında seyahat etmek Napolyon devrinde de bugünkü kadar zordu; ama onun dekore edilmiş koltuklarında oturmak mümkündür: kim onları oldukları gibi kabul eder, veya eskimiş kısımlarını modernize ederek muhafaza eder? 1802 yılında New York belediye binası inşa edildi. Kuzey cephesi, diğerlerinin aksine mermerle kaplanmamıştı, çünkü o tarafa binalar yapılacağına, şehrin o tarafa doğru büyüyeceğine kimse inanmıyordu. Bu bina şimdi şehrin güney ucunda duruyor. Bu tam da bizim reformcularımızın kaderidir. Kendilerini hep sağa karşı korurlar ve zaten sağ kanatta durduklarını bilmezler.

Çev. İhsan Bilgin

ÇELİŞKİ VE FARK:
MODERNİZM VE POSTMODERNİZM ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Ali Akay, İhsan Bilgin,
Orhan Koçak, İskender Savaşır

İSKENDER SAVAŞIR: Hoş geldiniz. Bildiğiniz gibi bu panel aslında geçen dönem verilen postmodernizm seminer dizisini sonuçlandıran panel. Ayrı ayrı verdiğimiz seminerlerde postmodernizmi öncelikli olarak —adı üzerinde— modernizmin aşılması veya terk edilmesi olarak yorumlamıştık ve böyle bir diziye giriş için de öncelikle modernizmin ne olduğunun tetkik edilmesi gerektiği düşüncesinden hareketle önce ben modernizme bir giriş yapmıştım ve kabaca modernizmin, aydınların bir iktidar projesi olduğunu söylemiştim. Fakat burada iktidarın yalnızca siyasal iktidar olarak anlaşılmayıp, çok geniş bir anlamda anlaşılması gerektiğini söylemiştim. Aydın kelimesinin ise oldukça dar bir anlamda anlaşılması gerektiğini, yani fikir üreten, kültür üretiminde bulunan herkes değil; kendi sözünün dayanaklarını düşüncenin kendi özgürlüğü dışında hiçbir temelde aramayan, düşüncenin özgürlüğünün kendi iç dinamikleri dışında bir meşruiyet kıstası tanımayan bir sözün modernizm diye ayrıştırılabileceğini iddia etmiş ve bunun tarihinin hiç değilse aydınlanmaya kadar geri götürülebileceğini söylemiştim. Orhan modernist veya aydınlanma sözünün ortaya çıkmasıyla birlikte daha önceki düşünce ve kültür üretim biçimlerinden köklü bir kopuş ortaya çıktığını, dolayısıyla da bugün baktığımız yerden değişik kültür üretim biçimlerinin kadim, modern ve postmodern diye sınıflandırılabileceğini söylemişti. Yani ikimizin de sunumunda ortak olan şöyle bir kabul vardı; postmodernizmle birlikte artık özgür düşüncenin kendi imgesinde yalnız kendi kıstaslarına uygun olan bir dünya kurma projesi terkedilmiş oluyor. Postmodernizmin geride bıraktığı böyle bir vaat ya da iddia olmuş oluyor.

Daha sonraki seminer dizilerinde bugün burada bulunmayan iki arkadaş postmodernist diyebileceğimiz kültürel çağın maddi temellerine ve iktisadi hayatla kapitalizm ilişkilerine değindiler. Bunun çok önemli bileşenlerinden birinin bilimsel teknolojik devrim ya da mikroişlem devrimi olduğunu biliyoruz ve belki kısmen buna bağlı olarak düzenleme rejimlerinin terkedildiğini görüyoruz. Genel olarak bunların terkedilmesiyle ortaya çıkan geç kapitalizm modelini Jameson'ın postmodern kültürün altyapısı olarak tanıt-

tığını biliyoruz. Postmodernizm Ali'nin seminerinde daha da felsefi boyutlarıyla birlikte ele alınarak bir tür kurtuluş vaadinin terkedilmesi, neredeyse bir tür karşı devrim, aydınlanmacı düşünceye karşı bir karşı devrim olarak anlatıldı ve postmodernizmin, mistisizmin geri dönüşü olarak yorumlanabileceğini söylendi. Son olarak gerek modernizm içerisinde, ama özellikle postmodernizmde mekân düzenlemesinin ve özgül olarak mimarinin çok önemli bir yeri olduğunu görüyoruz. Mimari modernizm içerisinde kendisini modernleşme projesinden, büyük sanayi hamlelerinden fazla ayrıştırmayan, kendini bunlara tabi kılan bir konumdayken, postmodernist kültürle birlikte kendi özerkliğini ilan ediyor. Bu yanıyla da mimari postmodernizm içerisindeki farklı eğilimlerin en rahat ayrıştırılabileceği ve sergilenebileceği bir alan olarak ön plana çıkıyor. İhsan Bilgin de geçtiğimiz seminer dizisinde bu ayrıştırma yolunda bazı girişimlerde bulunmuştu. Ben şimdilik bu özeti böylelikle kesmiş olayım. Sözü Orhan'a bırakıyorum.

ORHAN KOÇAK: Bu modern kavramının bugünkü kullanımına baktığımızda bir anlam belirsizliğiyle karşılaşıyoruz. Postmodernizmden geriye dönerek bu belirsizlik üzerinde biraz durmak istiyorum. Bunun bir örneğini Birikim Dergisi'nin bundan önceki sayısında, ya da çıkmış son sayısında postmoderniz ve modernizm üzerine yazılarda gördüm. Burada modernizmi, modernleşmeyle, iktisadi, sosyal ve siyasal modernleşmeyle aynı anlamda kullanma eğilimi var. Aslında bu ikisi birbirine zaman zaman karşıt da olabilen şeyler. Şöyle tanımlamak gerekir: Modernleşme esas olarak iki ya da üç çizgisi, üç boyutu olan bir süreç. Bir tanesi sanayileşme ve buna bağlı olarak emek üretkenliğinin artması, yani insanın doğa üzerindeki hâkimiyetini büyük bir sıçrama geçirerek yeni bir evreye gelmesi; ikinci boyutu modernleşmenin, laikleşme denilen şey, yani dünyanın bir büyü bozumuna uğraması, dünyanın büyülü ya da tanrısal güçlerden arındırılması; üçüncü boyutu ki bunun üzerinde Marx Weber daha çok durmuştur, rasyonalizasyon, rasyonelleşme adı verilen şey, bu da bütün insan davranışlarına, insan eylemlerine kapitalist firma ile bürokratik devletin modellerine göre düzenlenen amaçlı rasyonel eylemin hâkim olması. Bütün bunların, bu üç sürecin birbiriyle kenetlenebileceğini görmek gerekir. Hepsinin de temelinde bence sanayileşme ya da daha geniş anlamıyla insanın doğa üzerindeki egemenliğinin pekişmesi yatar. Bu modernleşmedir. Şimdi, modernizm bir kültürel olgu olarak, sanatsal, düşünsel bir atılım olarak modernizm hem bununla bağlantılıdır, tarihsel modernleşmeyle, sosyal tarihsel modernleşmeyle, hem de bunun kendi içinden bir eleştirisini, bir tür özeleştirisini ifade eder. Bunu modernizmin tarihteki üç büyük dalgasında, üç büyük evresinde görebiliriz. Birincisi 19. yy. başındaki romantizm, bence

modernizmin ilk biçimi romantizmdir (ya da bir tür protomodernizm demek gerekir belki de buna). Romantizm, modernleşmenin ilk ifadeleri olan aydınlanma hareketinin ve Fransız Devrimi'nin bir eleştirisi olarak başlamıştır. Aydınlanmanın aklı mutlaklaştırmasına karşı bir eleştiri olarak başlamıştır. Modernizmin ikinci büyük atılımına baktığımızda, ki 19. yy. sonunda izlenimcilik, sembolizm gibi hareketlerde kendini gösterir, burada da benzer bir şey görürüz. Viktorya Çağı'nın otoriter, düşünsel olarak kapalı modernleşmesine karşı bir tür tepkidir bu da. Modernizmin üçüncü büyük atılımıysa; 20. yy.'da 1920'lerde gerçekleşti ve dışavurumculuk, ekspresyonizm, kübizm sürrealizm vs. gibi hareketlerde kendini gösterdi. Bunların ortak özellikleri, modernleşmenin 20. yy. başında gelmiş olduğu ve yol açtığı tahripkâr sanayileşmenin eleştirisiydi. Bunun sonucu olan dünya savaşının eleştirisiydi. Hepsi savaş-karşıtı akımlardı bunlar. Ulaşmak istediğim sonuç şu: şimdi postmodern olarak adlandırılan eğilimler, modernleşmeyle birlikte modernizmi de çöp sepetine atmaya gidiyorlar, ikisi arasındaki ayrımı, farklılığı görmeden. Oysa modernizmin modernleşmenin bir özeleştirisi olduğunu anladığımız zaman modernleşmenin de kendi içinde yekpare, bütünsel ve her zaman aynı anlama gelen bir süreç olmadığını görebiliriz.

ALİ AKAY: Ben de aynı paralelde konuşacağım. Bir tartışma var: Habermas ile özellikle Fransız düşünürler; Alman ekolü ile Fransız ekolü arasında. Bunların başında bir yeri Habermas çekiyor diyelim, diğerini de Foucault çekiyordu. Sonra, daha sonra Lyotard ve Derrida çekiyor oldular. Aralarındaki tartışma şuydu: modernizm veya modernleşme dediğimiz şey bitmemiş bir proje midir, yoksa tamamen miadını doldurmuş mudur? Habermas'ın söylediği Orhan Koçak'ın söylediğine çok yakın: modernitenin aslında bitmemiş bir proje olduğu, modernleşme diyeceğimiz ikinci kısmın ise bittiğini, yani sanayi devriminin bittiğini, fakat modernitenin bitmediğini söylüyor. Habermas hâlâ da söylüyor. Onun için gerek Lyotard gerek Baudrillard modernizm ile modernite arasında fazla bir fark olmadığını, dolayısıyla o kadar önemli bir dönem oldu ki, bunlar, modernizm veya modernite artık son derece başarılı olarak sonuna geldiler ve bundan sonraki döneme girildi diye bir şey söylüyorlar. Fakat bu arada Lyotard'ın ortaya attığı ve Baudrillard'ın anladığı anlamda postmodernizme pek fazla benzemeyen bir türü daha var. Bu da *post* ekinin önce mi sonra mı olduğu tartışması; yani post daha sonra anlamına geliyor. Fakat Lyotard bu post lafını, ekini önce olarak kullanıyor ve diyor ki, postmodern dediğimiz şey aslında modernliğe gebe olan bir şeydir ve modernlikle postmodernlik arasında sadece bir kopuş olduğu kadar bir geçişlik de söz konusudur. Dolayısıyla bu-

nun belli bir periyodizasyonunun da(dönemselleştirilmesinin) yapılmasının mümkün olmadığını söylemektedir. O kadar ileri gidiyor ki Lyotard, Descartes'ın cogito'yu ortaya attığı zaman postmodern olduğunu söyleyecek kadar bu postmodernizm terimini tarih içinde tarihsizleştirmeye başlıyor. Dolayısıyla çok basit bir örnek ortaya koyuyor ve Picasso'dan yola çıkarak diyor ki; —ki Picasso modern dönemin yani klasik anlamda modern sanat diye bir şey varsa modern sanatın empresyonistlerden sonra 2. kitabını oluşturuyor— Picasso'nun 1903'de, o ilk kübist desenlerini yapmaya başladığı zaman postmodern olduğunu, 30'lara gelindiğinde artık modern bir döneme geldiğini ve günümüzde ise Picasso'nun klasik bir ressam olduğunu söylediğinde, bu postmodernizm denilen şeyin neyin "öncesi" neyin "sonrası" olduğu bilinmez bir vaziyette görülüyor. Başka bir şey postendüstriyel ile postmodernin aynı şey olup olmadığı sorusu. Bunlar birbirlerine tekabül ediyorlar genel olarak, fakat özellikle postendüstriyel (sanayi sonrası) dönem yine bir kopuş modeli getiriyor, daha önce varolmuş bir şeyi getiriyor, yani bütün bu büromatik, telematik, enformatik olan şeyler, bir yüzyıl önce olmayan yeni şeyler. Ve modernizm yeni üzerine kurulmuş, kopuş üzerine kurulmuş. Fakat postmodern dediğimiz şey aslında belki de eskinin, geleneksel olanın, bazısı köşede kalmış şeylerin güncelliğini, güncelleşmesini içeriyor. Dolayısıyla zaman fikri burada tarih fikri oluyor ve tarih sonrası yahut tarihsizlik diyebileceğimiz bir mekâna dönüş başlıyor. Ki aslında Deleuze'ün nekahat devresinde olmak demek bu. Özellikle nekahat devresinde olan bir düşünce mekân üzerine kurulunca ortaya bir terim çıkıyor en son kitaplarında, felsefeye dayalı kitapta, bu da jeofilozofi diye bir terim, yani coğrafi felsefe, *coğrafelsefe* de diyebiliriz; mekân artık zamanın yerini almış oluyor ve zaman üzerine kurulu bir düşünce yerine, mekân üzerine kurulu bir düşünce ortaya çıkıyor ki bu, belki, mimari ile örtüşüyor. Modernite dediğimiz şey daha önce olmamış bir şeyin üzerine kuruluyor, tıpkı empresyonistlerin yaptıkları gibi; Hollanda manzara tablolarını saymazsak daha önce doğaya açılan bir sanat yoktu. Sanayi devrimiyle birlikte empresyonistler Paris'in banliyölerine gittiler; fabrikaların üretime girdiği Argenteuil'de insanların pazar günleri çayırlarda piknik yapmalarını, yemek yemelerini resmettiler. Daha sonraki etapta da kübistler, gerek Braque gerekse Picasso perspektif denen şeyi bozdular, Brunelleschi'den beri gelen perspektifi bozdular. Önce gözün göremeyeceği yerlerin köşelerinin de tekrar gözün önüne serilebileceği tabloyu resmettiler. Daha sonra sanatın ölümü diye adlandırılan, Marcel Duchamp'ın ortaya attığı ve herhangi bir şeyi yapmanın meşruluk kazandığı bir modernizm ortaya çıktı. Bütün bunlar kopuş üzerine kuruluyordu. 70'lerde İtalya'da transavangard akımı ortaya çıktı. Fransa'da yatay geçişlilik anlamına gelen bu terim, eski

öğelerle yeni öğelerin birlikte varolduğu bir sanatı ifade ediyor. Ve öncü dediğimiz şeyin modernlikle beraber gittiği ve artık bundan sonra öncü bir şeylerin yapılamayacağı söz konusu ediliyor. Ve buradan da bugün filozofların yahut sanatçıların kendi kendilerine sıkça sordukları bir soruya geliniyor: bundan sonra yeni bir şey yapılabilecek mi; beklemenin ardından bir şey gelecek mi sorusu. Dolayısıyla geleneğin, yeni-arkaizmlerin, eskiden gelen şeylerin yeniden güncelleştiği bir döneme gelindi. Adına bilim denilen şey bile büyü ve büyü üzerine kurulu bir takım tekniklerin yeniden güncelleşmesini ortaya çıkarttı ki, bu Orhan Koçak'ın büyü bozumu dediği şeyin tam tersini gösteriyor ve dolayısıyla aydınlıkçı dönemin, aydınlık üzerine kurulu bu dönemin karşısında belki de karanlığın hâkim olduğu ve dönem olarak belki de kimilerin ortaçağ kimilerinin ise barok döneme benzettiği döneme girilmiş olunuyor ki buna postmodern deniliyor.

İHSAN BİLGİN: Benden önceki konuşmacılar genel kavramlardan hareketle modernizmle postmodernizmi ayırdetmeye, bunların farklı toplumsal pratikler arasındaki örgüyü nasıl kurduğunu tanımlamaya çalıştılar. Ben bunların belirli bir toplumsal pratik içindeki, mimarlık ve şehircilikteki görünüşlerine değinmek istiyorum. Gerek postmodernizm teriminin ilk ortaya atıldığı alan olması, gerekse de kendini önceki döneme en açık seçik eleştirileri yönelterek ve gelişini tüm dünyaya ilan ederek kurmuş olması nedeniyle mimarlıktaki kopuş bu karşıtlığın en kolay kavranabilir araçlarından biri olarak anlatılabilir; nitekim Frampton, Jencks, Klotz gibi mimarlık tarihçileri bu kopuşun hikâyesini diğer alanlara göre daha sorunsuz bir biçimde anlatabilmişlerdir. Jameson da postmodernizmin genel kültürel iklimini anlatabilmek için örneklerini mimariden seçer sık sık. Ben burada tersini yapmaya çalışacağım. Modernist ve postmodernist mimarinin diğer toplumsal pratiklerdeki bulanıklıkları giderecek, onlara ışık tutacak farkları yerine, bazı sarih noktalara gölge düşürecek sürekliliklerinden söz etmek istiyorum. Bunlar aynı zamanda da diğer alanlardaki modernizmle, özellikle de edebiyattakiyle olan farklarına da işaret etmiş olacak.

Orhan Koçak bir konuşmasında modernizmi özerkleşme, durulaşma ya da dışa doğru açılma yerine içe dönüş olarak anlatmıştı. Yani dış güçlerin buyruğundan çıkmış, o dış güçleri de özümseyerek yeniden kendi içine katmış, yoğunlaştırmış, öğütmüş; geleneksel olana, bir yerden diğerine akıp gidene katılma yerine özne tarafından yeniden kurulan ürünlerin ortak paydası olarak modernizm. Bu çerçevenin modernist mimari için de sonuna kadar geçerli olduğu söylenebilir. Sanayileşmeyi, onun da ötesinde sanayi toplumunu en çok sorun eden, ondan en açık seçik ifadelerle bahseden, onu en çok kendi pratiğine maletmeye, öğütmeye çalışan kesim herhalde mimar-

lar olmuştur iki savaş arası dönemde.Üstelik bunu koşulların kendiliğinden evrilmesi ile ortaya çıkacak bir sonuç olarak görmediler; zaten bunu göremeyecekleri bir geçmiş de vardı arkalarında. 100-150 yıldır benzeri koşullar olmasına rağmen mimarinin, hatta onun da ötesinde nesnelerin biçimsel dili kendiliğinden evrilmemişti. Bunun ancak içselleştirerek, aklileştirerek, iradileştirerek, yeniden kurarak yapılabileceğine dair yaygın bir mutabakat zemini üzerine kurulmuştu modernist mimarlık ve şehircilik anlayışı ve davranışı. Sonradan başına dert olan tarihten radikal bir biçimde kopma iradesi de tamamen bununla ilgilidir. Bu açıdan modernizmin genel iklimiyle, "çağın ruhu" ile uyum halindedir. Buraya kadar sorun yok. Ancak dahası var. Orhan Koçak'ın tanımını tamamlayan asıl önemli nokta, modernist davranışın görünüşle gerçek arasındaki mesafeyi kavradığı, dahası kendini bu boşluk içinde ifade ettiğiydi. Mimarlığı edebiyattan ve hatta bütün yakın akrabalıklarına rağmen görsel sanatlardan ayıran tam da bu noktadaki anlayış ve davranış farkı olmuştur. Tıpkı realizmin kendi eylemiyle, kendi ürünüyle realiteyi yansıttığını, gösterdiğiyle gerçeğin çakıştığını zannetmesine benzer bir şekilde, modernist mimarlar da realiteyle kendi eylemleri arasında dolaysız bir ilişki kurdular; kendi iradi davranışlarını toplumun karmaşık yapısına kökünden müdahale edebilecek bir anahtar olarak gördüler. Bence bunun başlıca nedeni, tam da söz ettiğimiz dönem içinde mimarın toplumsal pratik içindeki rolünde, tarihinde eşine rastlanmadık bir ölçüde radikal bir dönüşüm yaşamasıydı. Mimar, Vitruvius'dan beri, rönesans sonrası dönemde olduğu gibi işini zihinselleştirmeye çalışırken, pratikle arasına mesafe koymaya çalışırken dahi, ekonomik, politik veya dini güce bağımlıydı, toplumsal rolü ile otoritenin gücü arasında dolayım yoktu, formasyonuyla davranışı özerk bir bütünlük oluşturamıyordu. 19. yüzyıl sanayileşmesinin getirdiği ise yenilenme ve özerkleşme yönünde bir ufuk ve umuttan çok, işlevsiz kalma, marjinalleşme tehdidi idi. Sayıları az da olsa, dönemin önemli, aktüel ve gelecek vadeden yapılarını mühendisler yapabiliyordu. Mühendisle arasındaki işbölümü aynı süreç içinde birbirini tamamlayan rolleri üstlenmekten çok, eskiye ait olanı sürdürüp yenilikleri mühendisin otoritesine terketmek yönündeydi. Şehrin tümü söz konusu olduğunda ufuksuzluk daha da belirginleşiyordu. 19. yüzyılda ciddi bir dönüşüm geçiren ve büyüyen şehirlere iktisatçıların ve hijyenikçilerin söylemi yön veriyordu; şehirleri yeniden düzene sokan politik erk kendine danışman olarak iktisatçıları ve hijyenikçileri seçmişti. İki savaş arası dönemin yarattığı ortam mimarlara tarihlerinde ilk defa özerkleşme imkânını sundu; egemen olan kesimlere doğrudan bağımlı olmadan faaliyette bulunabilecek bir konuma geldiler, ya da en azından böyle bir illüzyona kapılmayı haklı çıkaracak bir ortamın içinde buldular kendilerini. Tarihte ilk defa yöneten

özne yerine yönetilen nesne ile, sorunları çözen değil yaşayanlarla doğrudan yüzyüze gelme, ilişki kurma imkânı buldular. Kısacası başkalarıyla alternatifleri olan ilişkilere giren özne olarak kurabildiler kendi kimliklerini. Kendi başlarına birer kamusal özne haline gelen sendikalarla, kooperatiflerle, yerel yönetimlerle, işçi bankalarıyla temas kurdular, hatta onların içindeki kritik karar noktalarında bulunabildiler. Böylece yeni toplumsal-mekânsal projelere yön verecek, 19. yüzyılın sorunlarını aşacak yeni bir dünyanın kurulmasında öncü rolü oynayabilecek bir konumda buldu mimarlık mesleği kendini. İşte modernist mimari tam da bu konumda olmanın sonucunda ortaya çıkmıştır bence. Bina tasarlamanın ve yapmanın sınırlı alanından çıkıp, yapım teknolojisinden şehrin bütününe kadar tüm mekânsal oluşumu ele geçirme, dolayısıyla da toplumsal yaşama yön verme girişimidir bu. Bu hızlı değişme, alt üst oluş kendi içine doğru çekilme ve kapanma yerine dışa, başkalarına doğru açılma biçiminde yaşanınca da, görünüşle gerçek arasındaki mesafenin görülmesine engel olan moralist bir tutum damgasını vurdu modernist mimarlık ve şehirciliğe. Adolf Loos gibi bu toplumsal projelerden en az nasibini almış, demin söz ettiğim angajmanlara en az değmiş bir modernist mimar bile, sanayi çağının biçimini yakalamayı umuyordu. Yani bir yerde sanayi çağı, karşıda da sanayi çağının biçimi var; bu ikisi ayrı ayrı duruyorlar; iradî bir çaba olmadan üst üste gelemeyecek olan bu iki realiteyi buluşturacak bir özne gerekiyor, bu da modernist mimar olacaktır. Ünlü "Süsleme ve Suç" isimli makalesi bu iyimserliği sonuna kadar taşıyordu. Bildiğim modernist literatür içinde görünüşle gerçeklik arasındaki kırılmanın çözümsüzlüğünün içinden konuşan tek kişi Viyanalı mimar Josef Frank'dır. O dönemde sayıları hiç de az olmayan gelenekçilerin karşısında yer alır, modernist angajmanın sonuna kadar içindedir, ancak kastedilenle olanın arasındaki boşluğu görmesine engel olmaz bu angajman.

Sıfır noktasından başlama, geçmişin suçlarından arınma, geçmişten radikal biçimde kopma vs. ile özetlenebilecek modernist projeyi böyle bir ortam içinde kurdu modernist mimarlık ve şehircilik. Bu heyecanlı yoğunlaşma iki savaş arası döneme tarihlenmiştir. Olaylar hızlı gelişir. Nazizm ve Stalinizm ile birlikte gelen neo-klasisizm dalgası bu heyecanları sekteye uğratan, hızını yavaşlatan dışsal müdahaleler olurlar. Asıl hayal kırıklığı 2. Dünya Savaşı yıkımının ardından gelir. Yerle bir olan Avrupa'yı hızla yeniden inşa etmek için girişilen büyük yapım faaliyeti içinde ve hemen ertesinde anlaşılır ki, yapılabilen, sanayi toplumuna eklemlenmekten başka bir şey değildir. Ona müdahale etmek, aklileştirmek, işlerliğini revize etmek zannedildiği kadar kolay değildir. Sanayi kapitalizmi her şeyi kendi içinde öğütebilmekte, kendi işleyişinin parçası kılabilmektedir. Toplumsal içeriğini ve ruhunu kaybeden modernist proje, bütün yaptığının yapım faaliyetinin

ölçeğini büyütmekten ve örgütlü seermayenin faaliyet alanı içine katmaktan ibaret olduğu gerçeğiyle yüzyüze gelir 1960'ların başında.

Bu bir enkazdır. Amerikan postmodernizmi bu enkazı süpürmeyi gürültülü bir şenliğe, eğlenceye, zevk alemine dönüştürür. Enkazın kırık dökük parçalarını kaldırmak, sorumluluğunu taşımak ise Avrupalı'lara düşer: eserleriyle Oswald Mathias Ungers, Georgio Grassi, Aldo Rossi; erken yazılarıyla tarihçi Manfredo Tafuri bunların önde gelenleridir. Sorumluluğu üstlenerek sınırları gösterme, ayıklama, kendini modernizmin imkânsızlıklarını da katarak kurma: belki de bütün bunlar nedeniyle, tökezlemeyi de içselleştirmiş duruşlarıyla mimarinin asıl modernistleri onlar olacaklardır.

İSKENDER SAVAŞIR: Orhan modernleşmeyle modernizm arasında çok net bir ayrım yaptı. Postmodernizme şöyle bir itiraz getiriyor gibi gözüküyor: Modernleşmenin haklı olarak eleştirilen yanlarının yanı sıra, modernizmin kurtarılabilecek içeriğini görmezden gelmemek gibi bir şey. Buna genel olarak katılmakla birlikte işin o kadar kolay olmadığını düşünüyorum. Aydınlanma düşüncesiyle başlamaktan yanayım bu tarihe. Aydınlanma düşüncesine baktığımız zaman, düşüncenin uç noktasına gittiği yerlerde tam da bu modernizm projesinin, yani, özgür düşüncenin kendini temellendirebileceği iddiasının, uç noktasına götürüldüğü yerde kendi imkânsızlığıyla karşılaşmaya başladığını, yapının özerkliğini sağlayamayacağını gördüğünü, tamamen kendi iç dinamiği içersinde gördüğünü Diderot'nun "Rameau' nun Yeğeni"nde görebiliriz. Modernizm kendi iflasını daha ilk telaffuz edildiği andan itibaren sezen ve bunu, bir anlamıyla bu suçlu bilinci ancak kuramsal dayanaklarla örten, gizleyen bir kültürel projedir de diyebilirim.

ORHAN KOÇAK: Bu doğrudur. En tipik örneği, herhalde Sade. Aydınlanma düşüncesinin belki de en berrak ve en uç noktadaki ifadesi. Akıl her şeyi yapabiliyorsa kendi de dahil herşeyi yıkabilecek demektir. Bütün o anlattığı orjiler sonuç olarak, aklın en uç noktasına götürülmüş zihinsel şeylerdi. Ama yine de bir fark var arada; bu farkı görmek, aydınlanmada, sonuç olarak modernizmde kurtarılabilecek olan bir şey varsa onun ne olduğunu seçebilmek için yine bu güne, yani postmodernizme gelmek gerekiyor. Ve burada bir tür sağ postmodernizmle sol postmodernizm arasında bir ayrım yapmak gerekiyor. Sağ postmodernizmin tanımlanması biraz daha zor. Sol postmodernizm biraz daha kolay. Ali'nin anlattığı ve sevdiği düşünürlerde görüyoruz bunların ifadesini, Foucault'da, Lyotard'da, Baudrillard'da. Sağ postmodernizm ise biraz daha karmaşık bir mesele; temsilcisilerinden birisi Amerikalı Fukuyama, bir başkası Alman düşünürü Gehlen; bu adamlar modern çağın kendini kültürel olarak her bakımdan ifade ettini

söylüyorlar. O kadar ki, kendi çelişkilerini, kendi karşıtlarını da ifade etti ve kristalize bir kültür haline geldi diyorlar. Artık kendi karşıtlarını da ifade ettikten sonra bu kültürün gelişmesine imkân yok. Fakat bu kültürün altında yatan makinenin, sınai ve idari cihazın sonsuz olarak gelişme imkânı vardır, çünkü bu niteliksel değil niceliksel bir şeydir, bu gelişecektir. Ama artık kültürün gelişmesine imkân yok, bu anlamda tarih de bitmiştir; bir sonra-tarihe, tarih sonrasına varılmıştır.

Bunları sağ diye niteliyorum çünkü ruhun gelişme imkânları bitmiştir diyorlar. Aklın, zihnin, tinin gelişme imkânları sona ermiştir. Yani artık insan yaşamına zihin değil, kalp değil, mide yön vermektedir. tabii bunu radikalleştirmek, miğdeyi alıp bağırsaklara kadar falan götürmek mümkün. Bunu bazıları yapıyorlar, meselâ Beckett. Ancak buna karşı postmodernizmin bir tür sol yorumu olabileceğine ve bu sol yorumun da yüksek modernizmle bir bağlantısı olabileceğine ben de Lyotard gibi kısmen inanabiliyorum. Ama bu zaman ve mekân tartışmasını biraz daha ileri bir noktaya götürmek gerekir gibi geliyor bana. Hegel zamanı ruhla, mekânı da maddeyle özdeşleştirmişti. Hatta Hegel'den önce Descartes da bunu yapmıştı. Postmodernizmin kendi kendini kuramsallaştırma yollarından biri: "Zaman bitti artık mekân var!" Zamansal kavramların yerine mekânsal kavramların egemenliği diye bir şey ortaya çıkıyor. Bu hem postmodernizmin kendi kendini açıklayış biçimi hem de kendi kendini meşrulaştırma biçimi bence. Postmodernistlerden, Türkçe'ye henüz çevrilmemiş olan Paul Virilio adlı bir yazar, bu noktada çok farklı bir yorum getiriyor: Modern toplumda, modern coğrafyada aslında biten mekândır; zaman değil mekândır. Mekânın bittiği yerde zamanın tasarrufu başladı. Zaman mekân haline getirilerek, mekân gibi ölçülerek tasarruf ediliyor. Aslında biten mekânın kendisi, bu yüzden tehlikede olan zamandır. Mekânlaştırılan, ölçülen, biçilen, basıncından kurtarılmaya çalışılan saf ve nötr bir enerji haline getirilerek idare edilebilecek şey haline getirilmeye çalışılan mekân değil zamandır. Bu benim kısmen katılabildiğim çünkü hedefin de ne olduğunu gösteren bir yaklaşım.

ALİ AKAY: Bir paradoks var bütün bunlarda. Fukuyama tarihin bittiğini söylüyor ve bu tarihin bitişi de liberal demokrasilerde olur diyor. Fakat başka bir yanı da var bu işin: özdeşlikten farklılığa giden bir düşüncede Hegel'in veya Marx'ın özdeşlik üzerine kurulu düşüncesinin yeniden güncelleşmesi. Yani tarihin bittiği tezini ileri sürenler Fukuyama'nın yanı sıra Hegel ve Marx'tı. Hegel'de tarih Napolyon'la bitiyordu, Napoleon Jena'yı geçtiğinde; ikincisinde, yani Marx'ta ise proletarya devrimiyle bitecekti tarih, ondan sonra asıl tarihin başlayacağını söylüyordu, ki Fukuyama da Hegel ve Marx'tan yola çıkarak, liberal demokrasilerle tarihin bittiğini

söylemeye çalışıyor. Eski makalenin kitap haline getirilmiş versiyonu olan metnin bir özelliği de, Amerika'da, İtalya'da, Almanya'da, Fransa'da aynı anda piyasaya sürülmesi (Francis Fukuyama; Tarihin Sonu ve Son İnsan). Bu da postmodernliğin belki de başlangıç noktasını ortaya çıkartan; yani farklılıklar üzerine, tekrarların farklılıkları üzerine kurulan ve değişik farklı grupların heterojenliğinin birlikteliği üzerine kurulan bir düşüncenin yeni baştan Hegel'ci okunuşunun ortaya çıkarılmasına tekabül ediyor. Paradoks da burada kristalize oluyor. Ayrıca mekânların yok olması demek, yerleşik mekânların yerine daha göçebe, daha kaygan mekânların ortaya çıkması demek oluyor. Yersizyurtsuzlaşmak.

ORHAN KOÇAK: Bu farklılık kavramı üzerinde de biraz durmak gerekir. Şimdi postmodernistler karşıtlık kavramının yerine farklılık kavramını geçirmeye çalışıyorlar. Burada Hegel'e bir gönderme yaptı Ali, fakat Hegel'de o küçük farklılıklar, değişme, farklılaşma, nihai bir karşıtlığın kefilliği altında gerçekleşebilir. Yani "aynı" ile "başka olan" arasındaki büyük karşıtlık varsa, o zaman diğer küçük farklılaşmalar da gerçekleşebilir. Postmodernizm büyük karşıtlığı ortadan kaldırmak istiyor, dolayısıyla önerdiği ya da vaat ettiği, söz verdiği farklılaşmalar da bence temelsizleşiyor, geçersizleşiyor. Bunu Defter Dergisi'nin son sayısında Orhan Pamuk üzerine bir yazıda anlatmaya çalışmıştım. Pamuk da bu romanda bize, öteki kavramını attığımızda, yani hayat ve ölüm gibi büyük karşıtlıkları ortadan kaldırdığımızda, küçük farklılaşmaların, çeşitlemelerin, bir kalaydoskopun, bir çiçek dürbününün büyüleyici farklılaşmalarını bulabileceğimizi vaat ediyor. Ben de tam bu vaadin verildiği yerde bunun gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu kanıtlamaya çalıştım. Çünkü o küçük çeşitlemelerin de koşulu hayatla ölüm gibi büyük karşıtlıkların kabul edilebilmesine bağlı. Postmodernizm büyük karşıtlıklardan bir istifayı, bir çekilmeyi, bunlarla yüzleşmeme kararını ifade ediyor.

ALİ AKAY: Bir şey daha var, gerek Hegel'in gerek Marx'ın düşüncesi çelişkiler üzerine kurulu. Çelişkilerin birbiriyle çeliştiği yerde aşmalar veya üretim biçimlerinde atlamalar sözkonusu ediliyordu ve bütün kapitalizmin çökme teorileri bu çelişkiler üzerine kurulmuştu yani. Değil mi?

ORHAN KOÇAK: Evet.

ALİ AKAY: Kendini kesinlikle postmodern olarak saymayacak fakat farklılık düşüncesini ortaya çıkaranlardan biri olan Deleuze'ün ortaya attığı ve Nietzsche'ye karşı ilgiyle yeniden güncelleşen bir düşünce bu. Marx ve

Hegel'in çelişkiler üzerine kurulu dünyalarının tersini söyledi: Aslında kapitalizmin bu çelişkilerle beslendiğini ve düşünce çelişkiler üzerine kuruldukça kapitalizmin ortadan kalkmasının mümkün olmadığını Guattari ile beraber *Anti-Oidipus*(1972) ve *Bin Yayla*(1980) kitaplarında göstermeye çalıştılar. Bu farklılık üzerine kurulu düşüncenin tırnak içinde bir devrimciliği de, yüzyıldan beri çelişki üzerine kurulan toplumsal düşüncenin birdenbire farklılıklar üzerine kurulmaya başlamasıyla ilgiliydi; ki aynı zamanda toplumdaki *sosyallikler* de buna benzer bir görünüm ifade etmeye başladılar. Özellikle 70'lerden sonraki küçük grupların; kadınların, delilerin, şizofrenlerin, ondan sonraki bir etapta metalcilerin, rockçuların, hipilerin değişik gruplar halinde yaşadıkları sosyallikler ortaya çıktı toplumda. Öyle bir duruma gelindi ki, sonunda her bireyin neredeyse kendi farklılığını ortaya koyduğu, kendi stilini yarattığı bir fiili toplumsallık ortaya çıktı. Büyük çelişkiler üzerine kurulabilecek bir düşüncenin bugünkü toplumsal yapıda, yahut sosyalleşmelerde mümkün olmadığını biraz ifade ediyor gibi geliyor bana.

ORHAN KOÇAK: Ben kısa bir şey söyleyeyim. Şimdi bu "farklılık"ın şeceresine baktığımızda bu kavramın aslında karşıtlık kavramanın soyundan indiğini görürüz. Ama bu kavram kendi soyunu inkâr etmeye kalktığında, kendi varoluş koşulunu da ortadan kaldırmış olur. Kapitalizmin çelişkilerden beslenerek geliştiğini zaten Marx söylemişti. Yani kapitalizmin gelişme koşulu başkasıyla karşıtlığıydı; "Kapitalizm, kapitalizm öncesi biçimlerle karşılaşarak büyür ve kendi içindeki çelişkileri de, yani kriz eğilimlerini de yeni atılımlar yapmak için birer sıçrama tahtası haline getirir!" diyordu. Ama çelişkiyi bu anlamda küçük bir farklılık olarak tanımlarsak, bununla büyük harfli bir farklılık ya da karşıtlık, negatiflik arasında bir fark olduğunu görmek gerekir. Hegel özdeşliği şöyle tanımlamıştı: Özdeşlik, özdeşlikle farklılığın birliğidir, yani A'yı A olmayana başvurmadan tanımlayamayız demişti. Bu bence hâlâ geçerliliğini koruyan bir şey. Ali'nin yeni toplumsal hareketler, yeni sosyallikler adını verdiği bu tür farklılıklar işte delilik, kadınlık akla gelebilecek çeşit çeşit şeyler. Bunların sermaye çelişkisi türünden bir büyük karşıtlığa indirgenebileceğini ya da bu olmadan bunların kendi etkinliklerini sürdüremeyeceğini söylemek istemiyorum. Sözünü ettiğim büyük karşıtlık emek sermaye karşıtlığının da ötesinde, dibinde ya da daha ele geçmez bir noktada; belki sadece düşünsel ya da duygusal bir şey. Ama düşünce bu karşıtlığı, yani başkayla aynı olan arasındaki karşıtlığı korumazsa, sonuçta kendi kendini anlama imkânınından da yoksun kalır.

ALİ AKAY: Bir şey daha söylemek istiyorum bu arada. Emek sermaye çelişkisini eğer Hegelci anlamda okursak, emeği A sermayeyi de A'nın tersi

olarak görürsek, emek önce sermayenin karşıtı olur, bunların özdeşleştiği yerde yine sermayedir dediğimizde ise emek ortadan kalkmış oluyor. Fakat ikinci düşünce içinde düşündüğümüzde, emek ile sermayeyi özdeşlik içersinde değil farklılık içinde koyduğumuzda, ancak o zaman yine bu ikisinin mücadelesinin mümkün olabileceği söylemi ortaya çıkıyor, ki bu farklılık üzerine kurabileceğimiz düşüncenin bir sonucu. Hegelci terimlerle, özdeşliklerle düşünmek durumunda kaldığımız sürece sermaye bizi yakalayacaktır. Çünkü özdeşliğini, yansıdığı, karşılaştığı şeyin uzantılarını her zaman kendi içinde topladı, yani şu ana kadar tarihsel durum bunu gösteriyor. Bütün analizler de bunun üzerine yapılmıştır. Farklılık üzerine yapılan analizlerin emek ve sermaye arasındaki mücadeleyi dışladığı yerde belki postmodernizmin sağ kesimi ortaya çıkıyor. Hâlâ mücadelenin mümkün olduğunu ve mücadelelerin de ancak mikro, moleküler düzeyde olduğunu düşündüğümüzde bu farklı grupların kendi sorunları üzerinde yaptıkları mücadelelerde, belki de, büyük patlamaların olabileceği bir dönem söz konusu. Buna sağcı ve solcu postmodern diyebiliriz belki. Eğer sağcı veya solcu diye ayırmak gerekiyorsa ki bu ayrım gerekiyor sanıyorum.

ORHAN KOÇAK: Aslında emek sermaye meselesiyle iyi bir noktaya geldik. Emek Ali'nin dediği gibi sonuç olarak sermayeye indirgenebilir. Sermaye Marx'ın reprodüksiyon şemalarına göre nedir? Değişmez sermaye artı değişken sermaye artı artık-ürün. Yani, o şemayı hatırlıyor muyuz: C+V+Artık ürün. Sermayenin, yani değişken sermaye olarak, ücret fonu olarak emek, sermayenin bir parçasıdır. Yani emeği doğuran sermayedir. Ama bir başka açıdan da sermaye bir artık ürün olarak emeğin ürünüdür. Bu mantığı sonuna kadar götürürsek yumurta mı tavuktan çıkar, tavuk mu yumurtadan çıkara geliriz. Buraya gelmek gerekir. Doğru düşünce her zaman bu tür döngüsel düşüncedir. Bu düğüm de ancak şiddetle çözülür. Yani emek kuvvetliyse sermaye emeğin parçasıdır, 1950'lerde ve 60'larda olduğu gibi sermaye kuvvetliyse emek sermayenin parçasıdır. Ama şiddet noktasına kadar gelebilmek için bile bu mantığı, Hegelci mantığı sonuna kadar götürmek gerekir. Ama burada mantığın kendi kendini ancak şiddetle çözebileceği bir nokta vardır. Ben şiddeti önermiyorum. Bu şiddet de mutlaka kanlı olmak zorunda değildir. Siyasal ikna falan da şiddetin bir parçasıdır. Yani mantığı sonuna kadar götürdüğümüzde mantık dışında bir noktaya geliriz.

İSKENDER SAVAŞIR: Bilim felsefesindeki kimi gelişmeleri de belki postmodernizm çerçevesi içerisine almak mümkün. Bunu çok ürkerek söylüyorum ama denenen bir iddia olarak değerlendirin daha çok. Bence Kuhn'

un hatta Foucault'nun bilim felsefesini bilim tarihine indirgeme yolunda yaptıkları çalışmalar aslında hâlâ tarih bilimi ideasının ışığı altında okunabilir. Ve bu bakımdan da Orhan'ın sözünü ettiği, modernleşmenin romantik özeleştirisi veya modernist özeleştirisi tarzında faaliyetlerin sürekliliği içersinde görülebilir gibi geliyor. Bence bu çizgiye Lakatos'u da dahil etmek mümkün. Feyerabend ile birlikte artık gerçekten postmodernist olan bir bilim felsefesine geçildiğini görüyoruz; yani bilimi onun hakikatini koruyarak eleştirme, aşma terimleri tamamen terk ediliyor, bilimle büyü arasındaki farkın reddedildiği bir bilgi anlayışına doğru çekiliyor, ki bu genel postmodern iklim içerisinde yer alan bir girişimdi diye değerlendirilebilir bence...

Ali'nin andığı sosyallik biçimleri ve bu sosyallik biçimleri üzerine kurulan sosyal hareketin aslında önemli bir ölçüde itiraf etmiş olduğu, kendinden geçmiş bir zamandan söz etmiş oldukları devri yaşamaya başlamışız gibi görünüyor. Ve diğer yandan tükendiğini söylediğimiz büyük anlatıların dünyanın çeşitli bölgelerinde yeniden benimsenmeye başladığını ve şaşırtıcı biçimde yeniden canlandığını görüyoruz: Batı dünyasında mistisizmin yeniden uyanışından söz edebiliriz, doğu dinlerine gösterilen ilgiden söz edebiliriz; diğer yandan da milliyetçiliklerin yeniden büyük bir hız, canlılık kazanmasından, islam köktenciliğinden bahsedebiliriz. Bence bütün bunların aynı potaya atılmasında ciddi bir problem var, çünkü batıdakilere baktığımızda, orada doğu dinlerine ilgi gösterme biçiminin bu farklılık düşüncesi tarafından anlamlandırılacak bir şey olmadığını düşünüyorum.

ALİ AKAY: Büyük projeler bütünsellikler üzerine kuruluydu. Ama bugün gerek mistisizmler olsun gerek islam olsun, gerek tarikatlar içinde işleyen birtakım dinsel yeni-arkaizmler olsun, bütün bunlar tüm toplumu değiştirici projeler üzerine kurulu değil; sadece kendi gruplarına bir takım insanları çekip o gruplar içinde, içlerine kapanık bir şekilde öbürlerine dokunmadan varolabilecek ve bu şekilde de farklılıklarını öbür grupta da yine koruyabilecek "yapıya" sahip düzen içinde ortaya çıkıyorlar; ki bu bütünsel globalleşmelerin dışındadır, milliyetçilikler de aynı şekilde.

İSKENDER SAVAŞIR: Bu söylediğin Batı'daki yeni dinsel eğilimler için geçerli olsa bile, meselâ İslam köktenciliği için doğru olmadığını düşünüyorum. Eski Sovyetler Birliği alanında ortaya çıkan milliyetçiliklerin de harekete geçirdiği enerjilerin bu farklılık düşüncesi içerisinde çok kolay anlamlandırılaiecek enerjiler değil bence.

ORHAN KOÇAK: Batı artık kendini doğudan korkusuna oranla tanımaya başladı. Kendini istila, ya da potansiyel bir istila başlangıcında hisse-

diyor Batı. İslam da kendini kâfire göre tanımlıyor. Yani öteki, belki bugün her zamankinden daha korkutucu bir biçimde gündeme geldi üstelik. Hiç de küçük, yumuşak farklılaşmaların zamanını yaşamıyoruz.

ALİ AKAY: Batı'nın söylemi içinde, "İslam=korku=Batı'nın düşmanı" söylemi şu anda çok küçük bir azınlığın söylemi batıda. Bunun sosyal dağılımı yüzde onlarla onbeşler arasında, bilemedik yirmiler arasında değişen bir oran.

ORHAN KOÇAK: Burada istatistik çok önemli değil ama. Bu yüzde yirmi çok etkin bir yüzde yirmi; örneğin kamuoyu oluşturma merkezleri.

ALİ AKAY: Ama tüm Batı söylemi bunun üzerine kurulu değil.

ORHAN KOÇAK: Öyle olsaydı zaten büsbütün cehenneme benzeyen bir dünyada yaşıyor olurduk.

ALİ AKAY: Artık islam tarikatlaşma üzerine yoğunlaşıyor. Türkiye'de de öyle galiba.

ORHAN KOÇAK: Ama bu tarikatların da ne kadar siyasi olduğunu, kendilerini düşmana oranla kurduklarını görebiliyoruz.

İSKENDER SAVAŞIR: Benim işaret etmek istediğim Le Pen değildi. Daha ziyade bana meselâ Edgar Morin'in düşündürdüğü bir şeydi. Ortak Avrupa tasarısıyla birlikte 1980'lerin postmodernist söyleminin bizi hiç hazırlamadığı bir yeni ikiliğe doğru, yani bir yanda senin için, kendi içinde bütün bu farklılaşmayı barındıran ama kendi duvarlarını, düşünsel düzeyde belki tam karşılığını bulamamış bir Öteki'ne kapatmış bir zihniyetin ikiliğine doğru ilerliyoruz. Bu İslam'ın ve bunun popüler düzeydeki tezahüründen çok bu farklılık düşüncesinin kendi evrenselliğinden vazgeçip, kendini sınırlı bir alanın ifadesi olarak bulmaya başlamasıyla ilgili ve bu alanın ötesinin varlığını teslim ettiği bir yeni düşünsel iklime giriyormuşuz gibi.

ALİ AKAY: Benim gözlemlediğim kadarıyla, biz ve barbarlar, doğulular ve batılılar tipinde bir ayrım artık yok. Daha önce "biz Yunanlılar, bizim dışımızda da barbarlar" şeklinde globalleşen ve ikili bir çelişki içinde ortaya çıkan bir yapılanma söz konusuydu. Bugün artık o mümkün değil gibi. Öteki dediği şey batının, İslam, Arap, terörizm vs. Bütün bunlar küçük küçük, ayrı şeyler ve bunları bütünselleştirmiyor hiçbir zaman için. Ayrı ayrı

ötekiler bunların hepsi.

ORHAN KOÇAK: Lacan'ın psikanalitik yorumuna atıf yapmak gerekirse, bu öteki sonuç olarak arzunun nesnesidir. Arzunun nesneleri birbirinin yerini tutar. Arzu birinden birine kayar. Önce Sırp, sonra Ermeni olur, sonra Rum olur sonra Arap olur, sonra İsrail olur sonra büyük şeytan ABD olur, bunlar sürekli olarak birbirlerinin yerini tutarak, birbirlerine yer verirler. Bu anlamda öteki, düşman hayran olunan, hınç duyulan şey sürekli olarak hep yeniden kurulur...

İletişim yayınlarında bir kitap çıktı en son, Gilles Kepel'in *Tanrının Öcü*. Avrupa'da, Amerika'da, İsrail'de ve Arap Dünyası'nda dinlerin yeniden ortaya çıkışında paralellikler buluyor.

İSKENDER SAVAŞIR: Birçok genel düzeyde bir ortak paydaları olduğunu söylemek mümkün. Ancak bu postmodernist iklimden çok, modernist projenin iflasının mümkün kıldığı bir dünyanın yeniden tılsım kazanmasının imkânları ile ilgili. Dolayısıyla modernist projenin, bu büyü bozumunun terk edilmesi, dünyanın yeniden dinselleştirilmesinin önündeki bazı engelleri kaldırdı; ama bu, bunları harekete geçiren toplumsal dinamiklerin her yerde aynı olduğu demek değil bence.

ALİ AKAY: Yalnız şunu söylemek mümkün belki. Postmodern bir atmosferde, toplumsallıkları farklı da olsa, adına yeni-arkaizmler diyebileceğimiz tipte meşrulukların olmaya başlaması; ve bütün bunların global projeler üzerine kurulmaması. Farklılık üzerine kurulu sosyallikler 20 yıldır yaşanıyor ve sonuna gelindi belki farklılık düşüncesinin. Ama şu anki sosyal durumların daha bütünselleştirici bir düşünceyi yeniden gündeme getirdiğini sanmıyorum. Her ne kadar .Fukuyama'nın kitabı yeniden Hegel ve Marx'ı güncelleştiriyorsa bile. Ayrıca postmodernizm düşüncesinin en çok öne çıkardığı filozoflardan biri olan Nietzsche, 21.yy.'ın dinler savaşı yüzyılı olduğunu söylememiş miydi?...Aslında bir dönemselleştirme yapmak mümkünse postmodern düşüncenin ortaya çıkışı ilk mimaride başlamıştır, düşünce düzeyinde bu 68 sonrası ortaya çıkan bir şey aslında. 68 olaylarının ortaya koyduğu şey de; birçok küçük grubun işçilerin, öğrencilerin, liselilerin ayrı ayrı mücadele şekillerinin billurlaştığı yerde patlama noktasına varmasıydı.

ORHAN KOÇAK: Modernizmin kendi tarihi içinde tek bir kopuştan çok farklı olasılıklar görülür. İhsan hep onu vurgulamak istedi, İskender de beni eleştirirken haklı olarak bunu söylemek istedi. Modernizmin kendi tari-

hi içinde hep bir gerilim kaybı tehlikesi vardı. Modernist sanat, manyerizmden beri, 20. yüzyılın ortalarına kadar bu tehlikeyi, kendi ötekisini kaybetme tehlikesini yaşadı. Çünkü neydi modernist sanat, ötekine değme, kendi kendine düşünceyi son noktasına kadar götürerek artık düşünce olmayan şeye erişmekti amacı. Ama bu amaca eriştiği andan itibaren, daha doğrusu bu amaca ulaşabilmek için girişliği çabanın kendisi de düşüncenin emperyalizmiydi, ötekine değmek istemek aynı zamanda ötekinin, ötekiliğini ortadan kaldırmayı istemek anlamına da gelir. Dolayısıyla postmodernizmin kendi atalarını modernizmin içinde bulmasına hiç hayret etmemek gerekir. Meselâ İskender, Sade dedi , daha tipik bir örnek Nietzsche; tarih üzerine yazısında şöyle diyordu: "Tarih ancak bize kuvvet verdiği kadarıyla kullanılabilmelidir!" Bir bakıma pragmatizme çok yakın bir görüş, ama bir bakıma da tarihi silen bir görüş; her şeyi şimdinin canlılığında şimdinin kudretinde toplayan bir görüş. Ama kendi bir bakıma aydınlanma düşüncesinin uç noktalarından biriydi. Çok daha radikal bir kopuş mimarlıkta oldu, İhsan onu anlattı, ama bu kopuşların arasında bir tür süreklilik de var, Derrida'nın en sevdiği yazarlar büyük modernist yazarlardır; kendi üslubu tipik yüksek modernizmin üslubudur, ama kendi ustalarıyla yani Blanchot'yla, Husserl'le, Heidegger'le karşılaştırıldığında bir gerilim kaybını da görmemek mümkün değil.

ALİ AKAY: Haklısın da şöyle bir şey var galiba: Manyerizm, Alman romantizmi, modern bilimin yazarları, Joyce, Mallarme, bütün bunların yeniden güncelleştiği bir dönem var, ki o dönem de zannediyorum 68 sonrası. Farklılık üzerine düşünce üreten —ki bu aslında Fransız düşünürlerinden çıkan bir fiili durum— kitapların tarihlerine bakarsak; Deleuze'nin Nietzsche kitabı 1962'de yayınlanmıştır, 68 sonrası patlamıştır; Derrida'nın *Yazı ve Fark* kitabı 67'de yayınlanmıştır; Foucault'un *Sözcükler ve Şeyler* kitabı 66'da yayınlanmıştır. Yani özellikle 60'lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan bir düşünce 68 sonrasında kendini göstermiş ve 1979'da Lyotard'ın *Postmodern Durum* kitabı çıkmıştır. 80'li yıllara gelindiğinde postmodern paradigmayı paket halinde düşünmenin mümkün olduğu bir dönem gözüküyor. 80'lerin ikinci yarısında da bu paradigmanın bütün dünyanın polemiği haline geldiğini görüyoruz. Bu şekilde dönemselleştirmek mümkün. Postmodernizmin kendi içeriği, kendi tınak içinde rasyonalitesi, eskinin yeniden güncelleşmesi olduğu için bütün bunlar gerek —modernler, modern öncesi olanlar— mimaride, düşüncede, sanatta söz konusu edilebiliyor. Ricardo Bofill bugün tutup Roma mimarisini güncelleştirebiliyorsa, Antigon'u ona göre kuruyorsa Montpelier'de veya Paris/Montparnasse'daki binayı Roma mimarisiyle 19 yy. Paris mimarisini karıştırarak ortaya çıkartıyorsa

bu nedenledir. Yine mimariden bir örnek verirsek, bugün yapılan binalar, dışı içini göstermeyen cam binaların yapısı dış görünüşle iç mekân arasındaki bağımsızlığı ortaya koyuyorsa, bu da aynı zamanda barok mimarinin bir özelliği, yani bütün bunların yeniden güncelleştiği yer postmodernizm. Bunun dönemselleştirilmesi imkânsız, fakat bu eserlerin yapıldığı tarihlere bakarak belli bir dönemselleştirme yapmak mümkün olabilir.

İHSAN BİLGİN: Bu bağlamda bir şey eklemek istiyorum. Postmodernizmle birlikte yeniden güncelleşen seçmeciliği mimarlık tarihçileri barok sonrasından başlatırlar. Alman mimarlık tarihçisi Julius Posener bütün batı dünyasına birden yayılan bir zemin kaymasının 18. yüzyılın başından itibaren geçerli olduğunu söyler. Ve son 30 yıl içinden değilde, son 300 yılı hesaba katarak baktığımızda asıl sürekliliğin bu zeminsizlik, nedensizlik ortamından kaynaklanan seçmecilik olduğunu görüyoruz. Yani kesinti, aralık postmodernizmle değil modernizmle gelmiştir. Postmodernizm kendini mimarlıkta o denli radikal bir biçimde sundu ki, sanki birkaç yüzyıldır egemen olan bir modernizmden kurtuluyormuşuz gibi geldi bize; attığımız yükü bu kadar ağır zannettik. tabii bunda bütün büyük şehirlerin çevresinin son 50 yıl içinde inşa edilmiş olmasının, o dönemin damgasını taşımasının da rolü var.

ORHAN KOÇAK: Bir örnek, tek bir örnek vereceğim, çok uzun bir tartışmadır bu. Modernizmin bu modernleşmeye hep bağımlı olduğunu, hem de ondan bir göreli bağımsızlık içerdiğini öne sürdüm. Şimdi Max Weber modernleşmenin bir boyutunu devletin, kişi devletinden kişiüstü, gayrişahsi devlete, gayrişahsi bir bürokrasiye bürünmesi olduğunu söylemişti. Bunun mekândaki görünüşüne bakalım. Sadrazamın evi aynı zamanda başbakanlık merkezidir. Devletle kişi burada çok içiçedir. Modern devletteyse bürokrasi gayrişahsidir kişilere bağımlı değildir. İşlevler kişilerüstü, gayrişahsi hale gelir. Bu aynı zamanda sanatta da görülür. Modernist sanatta da, mesela şiirde ifade edilen duygular o şairin ampirik şahsiyetine ait değildir. Daha evrenseldir, başkasının sesidir o. Ama bu iki gayrişahsilik arasında bir fark da vardır. Modern devletin gayrişahsiliği sonuç olarak bireyi ezen bir gayrişahsiliktir. Şiirdeki gayrişahsilikse bireyi özgürleştiren, kendi daracık kişilik çevresinin dışına taşıran, onun evrensel bir bütünle temasa geçmesini sağlayan bir şeydir. Hem ona bağımlı, hem de ondan göreli bir bağımsızlık içeriyor...

Postmodernizme gelince: Onu suçlanacak bir şey olarak ele almadan önce zorunluluğunu, bir tür tarihsel zorunluluk içerdiğini görmek gerekir. Postmodernizmin maddeci bir açıklaması, yani onu sosyal hayattaki, üreti-

min örgütlenmesindeki bazı değişikliklerle irtibatlandıran bir açıklama tarzı gereklidir. Eğer bunu yapamazsak postmodernizmi bir moda, geçici ve kötü bir heves olarak görmek durumuna düşeriz ki bu yanlış olur. Postmodernizm bir tür tarihsel zorunluluk içeriyor. Bu zorunluluğun hakkını vermeden, onu ciddi olarak eleştiremeyiz. Bu bir bakıma onun içinde kalarak, onun içinden geçerek eleştirmek demektir ki bu da zaten yeterince modernist bir tavırdır.

ALİ AKAY: Bir de belki burada konuşulmayan fakat söylenmesi gereken birkaç şey daha var. Bir tanesi postmodernizm diyebileceğimiz bir durumda simulasyonların ve dış görüntülerin önem kazanması; örneğin reklamcılık da bunun içine giriyor. Diğeri evrensellik ve yerellik tartışması: Artık evrenselliğin meşruluğunun olmaması yahut altüst olması. Televizyon ve imajla ilgili olarak da, kamu mekânı diyebileceğimiz yerlerin artık kamu imgesi haline gelmesi. Yani eskiden Agoralar varken, televizyonun bütün bunların yerini alması, derinliğin yerine yüzeyin öne çıkması: Mahkemelerin mekânının özellikle Fransız TV'lerinde gösterilmemesi belki de bu mekânın imgeye karşı halâ direnmesindendir. Meclis burada direnişini bırakmıştır.

AKTÖREDEN UZAK MELODRAM

Roland Topor

Mitoloji ve kutsal kitap, dinsel ve milli öyküler, Kuzey'in büyük söylenceleri; baştan aşağı melodramdır bunlar. Ana babalar çocuklarını yerler, genç evliler ayrılırlar, erkek ve kız kardeşler adaletsiz yazgılarına katlanmak zorunda kalırlar, kimileri belleğini yitirir, kimileri de, sevdiğine kavuşmak için, cehenneme kadar gider.

Bu uğursuz coşku, bu bahtsızlık ve felaket, imgelem gücünü etkileyip, insanoğlunun en uç noktalardaki tutkularını açığa vururken, aynı zamanda hem kahramanları yüceltip, hem de Tanrılar'ın sahne ışığına çıkmasına olanak veren yazgıcılığı haklı kılmaktadır.

Bu sarsıcı izlekler, ta başından beri, papazlar izin verdiği sürece dinsel resimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur; çünkü papazlar, dogmatik bağnazlığın çiğnenmemesi için, sıkı sıkıya gözlemişlerdir ressamları.

Resim, daima insanın düşünce dünyasını ve toplumları yansıtmıştır. Resim tarihi, düşünce ve bireylerin tarihidir.

Rönesans, 15. yüzyılda, gerçekliğin merkezine koydu insanı. Başını bir parça kaldıran birey, Tanrılar'dan hatırı sayılır ölçüde gökyüzünü aşırdı.

Leonardo'dan önce hiç kimse, Tanrıça yerine, kendine özgü ruhsal yapısıyla bir kadın resmi yapmamıştı. Gioconda'nın gülümseyişi üzerine bunca saçma laf edilmesi de olayı değiştirmiyor. Önemli olan, kendine özgü geçmişi ve kişiliği olup, bunun onda görülmesidir. Burada, tanrısal bir yaratığın önünde durmuyoruz artık; ne bakire, ne azize, ne de din yolunda acı çeken birini görüyoruz. Ansızın, tüm insani gözlemiyle, bir kadın keşfediyoruz; dingin, huysuz, entelektüel, benzersiz. O zamanlar müstehcen olmalıydı bu; rezil, Tanrıtanımaz.

Leonardo, bu yüzden resmi atölyesinde tutup, beraberinde Fransa'ya götürmüştü; bazı safyüreklilerin inanmak istedikleri gibi, resmi tamamlanmamış bulduğu için değil.

Yaşlı adam ve torununun portresi, benim bildiğim ilk dünyevi melodramdır. Aslına bakılırsa, bunun ilk kez burada resmedildiğine inanıyorum. Ne kurtarıcı, ne kurtuluş, ne de aktöre. Resmin gerçek konusu insan yaşa-

mıdır burada. Geçen zaman boyunca yaşamın acımasızlığı, kendi payına, yaşamdaki rastlantı, önceden kestirilemeyen, çirkinlik ve güzellik; insan yazgısının alaycı yönü, komikliği ve amaçsızlığı.

Ghirlandaio, Shakespeare'e özgü bir güçle, her türlü aktöreden uzak, örnek bir sahne sunuyor bize. Onun resmi, güzel burnunu korumak isteyen birisinin içmemesi gerektiği anlamını taşımıyor. Yaşlı bir ayyaş, W.C. Fields'in ceddini gösteriyor resim; melek yüzlü çocuğa sevgi dolu bakarken, çocuk da aynen karşılık veriyor ona; kan çıbanıyla bozulmuş olup, yaşlı adamın geçmişi ve ruhsal yapısına ışık tutan burnuna rağmen veya özellikle bu yüzden — tıpkı Gioconda'nın gülümseyişine benzer bir etkiyle.

Tamam, yaşlı adam kafayı çekti. Ama saygın bir yaşa ulaştı; iyi yaşadı; ardından gelen bir kuşak var; hem de nasıl! Tanrı gibi güzel bir torun, aynen kendisi küçük yaştayken olduğu gibi.

Küçük çocuk, yaşlı olma mutluluğuna erecek mi? Geçmişinin kısa oluşu, geleceğinin uzun olacağı konusunda bir hak veriyor mu ona? Hiçbir şey daha belirsiz değil.

Aralarında, bir insan yaşamının zaman süresi. Böylesine kısa!

Geriye kalan ne?

Birkaç boş şişe ve şarabın buruk tadı.

Açık pencereden gördüğümüz bol dönemeçli yol, yalın ve doğru bir fikir vermektedir bize. Bulunduğumuz yerden, ayrıca yolun nereye gittiğini de görüyoruz; mezara benzeyen bir dağa gidiyor bu yol. Ama bu hedef ne kadar yakın görünürse görünsün, yine de ona ulaşmak kolay değil. Önünde, muhtemelen hiç kimsenin aşamayacağı ve belirleyici engel olarak, bir tepe duruyor. 20. yüzyılın sonundaki biz insanlar buna ne ekleyelim daha?

Ghirlandaio'nun bilgeliği, yaşama bakışı bizimkiyle özdeş. Tıpkı bu torun gibi bizler de onun ardılıyız; ancak böyle bir dedeye sahip olma mutluluğundan yoksunuz. Varlığımızın trajikomikliği bizi bunaltıyor. Korkuyoruz. Kuşkulanarak, cesaretten yoksun ve aptalca gökyüzüne dönüyoruz. Rabelais, Ömer Hayyam, Villon, Shakespeare ve "Limelight" filmiyle bana enikonu Ghirlandaio'nun resmini anımsatan Charlie Chaplin'e kadar diğer bazılarından daha akıllı değiliz.

Ola ki, yaşamımız bir şişe şaraba benzeyip, bu şarap da sert ve iyi olsun. Onu, yalnız değil, sevdiğimiz insanların arasında içelim. Budur Tanrısal şişenin anlamı. Budur yaşamımızda keşfettiğimiz anlam.

Bir de şu var: Boş bir şişeye, halk dilinde, ceset denmektedir.

Çev: Mehmet Ergüven

HAYATIN PAZARLARI

É. M. Cioran

Pazar öğleden sonraları aylarca uzasaydı, ter dökmekten kurtulmuş, ilk talihsizliğinin ağırlığından sıyrılıp hafiflemiş olan insanlık nereye varırdı? Yaanmaya değer bir deneyim olurdu bu. Tek eğlencenin suç olacağı; sefahatın yürek temizliği, naranın melodi, sırıtmanın şefkat halinde görüneceği mümkünden de öte. Zamanın sınırsızlığı duygusu her saniyeyi dayanılmaz bir azaba, bir idam sehpasına çevirirdi. Şiirle dolu yüreklere şevksiz bir yamyamlık, bir sırtlan hüznü yerleşirdi; kasap ve cellatlar bitkin düşüp tükenir, kilise ve kerhaneler iç çekişlerle dolardı. *Bir Pazar öğleden sonrasına dönüşmüş evren....* sıkıntının tasviri bu —evrenin de sonu... Tarih'in üzerinde sallanan laneti kaldırın: o anda kendini iptal eder, tıpkı mutlak tatilde varoluşun kendi kurgusunu sergilemesi gibi. Gayret, hiçliğin içinde mitosları inşa eder, kurar ve sağlamlaştırır; ilk sarhoşluk, "gerçeklik"e olan inancı teşvik eder ve devam ettirir; oysa salt varoluşu seyredalış, hareket ve nesnelerden bağımsız seyredalış ancak Olmayan'ı kavrar...

Uğraşsızlar uğraşlılardan daha çok şeyi kavrarlar ve daha derindirler: ufuklarına sınır çeken hiçbir uğraş yoktur; sonsuz bir Pazar günü doğmuş olan onlar, seyrederler —ve kendilerini seyrederken seyrederler. Tembellik, fizyolojik bir kuşkuculuktur, canın kuşkusu. Aylaklıktan çıldırmış bir dünyada bir tek uğraşsızlar katil olmazlardı. Fakat insanlığın bir parçası değildirler ve ter dökmeyi bilmediklerinden ötürü Hayat'ın ve Günah'ın sonuçlarına katlanmadan yaşarlar. Ne iyilik ne de kötülük yaparak —insanlık sarasının seyircileri olan onlar— bilinci boğan çabalara, zamanın haftalarına burun bükerler. Bazı öğleden sonraların sınırsız uzamasından niye ürksünler ki? Kabalık ölçüsünde basit ve besbelli şeylere savunmuş olmanın pişmanlığından başka. Bu durumda, gerçekte yoğunlaşmak onları, ötekileri taklit etmeye ve kendilerini, meşgalelerin küçültücü imrenişinde hoşgörmeye sürükleyebilir. Cennetin mucizevi kalıntısı tembelliği bekleyen tehlike budur.

(Aşkın tek işlevi, bizi bir haftalığına —ve sonsuzluğa dek— yaralayan ölçüsüz ve acımasız Pazar öğleden sonralarına dayanmamıza yardım etmesidir.

Atadan kalma kasılmaların sürükleyiciliği olmasa, binlerce göz gerekirdi bize, saklı gözyaşlarımız için, ya da yenecek tırnaklar, kilometrelerce tırnak... Artık akmayan bu zaman başka türlü nasıl öldurulur? Bu bitmez tükenmez Pazarlar'da *varolma acısı* kendini tümüyle gösterir. Bazen bir şey içinde kendimizi unutmayı başarırız; ama dünya içinde kendimizi nasıl unutabiliriz? Bu olanaksızlık o acının tanımıdır. Bu acının yakaladığı kimse hiçbir zaman iyileşmeyecektir, evren tamamıyla değişse bile. Değişmesi gereken yüreğidir, oysa yürek değişemez; ve onun gözünde *varolma*nın tek bir anlamı vardır: acısına gömülmek —gündelik bir nirvanaya varma talimi onu gerçeksizliğin algısına yüceltene dek...)

İskender Savaşır

SONRA

I

Sana bakıp bakıp
Yüzümü denize çeviriyorum

Kimsin sen
Bir alkol buğusundan süzülen?
Bir ülke, bir ten, bir yüzey...

Sonra
ışık dolacak odana
Sağdan soldan
Açık duran bütün kapılardan

II

Deniz de tutmayabilir yüzünü
Şile'de
Yani kuzeyde
Soğuk bir ışık
Taşların üstünde
Kandırmadan güzel kalan

İyiliğin yegâne çaresi ölüm mü, Anne?

III

Sana bakıp bakıp
Yüzümü denize çeviriyorum
Sonra sana bakmıyorum
Yüzümü denize
Şile'de
Yani kuzeyde

İyiliğin yegâne çaresi...

ÖNCÜLÜK VE USTALIK ÜZERİNE

Tahir Abacı

Kuraldır; üretim araçlarında yenilik yapan firma, ötekiler aynı yenilikleri uyarlayıncaya kadar bir 'ek rant' elde eder. Yapılan yenilik ya da çıkartılan ilk ürünler de firmanın adıyla anılır durur artık. Sanatta da öncülük yapmış olmak; bir tekniği, bir biçimi, bir akımı, bir anlayışı ilk kez uygulamış olmak, sanatçıya estetik değerinden ayrı bir rant sağlıyor.

Sanatta böyle bir ek ranttan yararlanmak sanatçının hakkı mıdır diye tartışmak, sanatçı bilinçli bir öncülük yapmışsa ve hele bu öncülüğünü giderek ustalığı ile bütünleştirmişse, abes olur. Ancak, yeni bir sanat anlayışı sonradan asıl ustalarını yetiştirmişse ve sanatçının adı, ustalık katına ulaşamadığı halde, sadece ilk örneği vermiş olduğu için ustalarla birlikte ya da onlardan daha fazla önemsenerek anılıyorsa, bu ek rantı hak edip etmediği tartışılabilir. Zaten yenilik getiren öncü sanatçı, ustalık katma yükselmişse, o ranttan yararlanıp yararlanmaması sanat tarihindeki yerini ve önemini fazla etkilemez. Buna karşılık, belirli şartların zorlamasıyla ilk örneği vermiş olan sanatçıların sanat tarihindeki yerleri, hiç değilse bir dönem için, abartılı oluyor genellikle. Sözgelimi, şiirimizde bir 'hazin tarihçe'dir "Fecriâti", "Hecenin Beş Şairi", "Yedi Meşale" vb. gibi çıkışlar, çoğu estetik değer açısından hiçbir önem taşımayan bir takım adlar, salt bu hareketlere hasbelkader katıldıkları için edebiyat tarihlerinde anılır durur.

Sanatçının yeni bir anlayışla verdiği ilk örnekler de "mükemmel örnek" olmuyor doğallıkla, onlar da arkadan gelen daha usta işi, daha iyi örneklerden daha sık anılıyor, daha çok ilgi topluyor. Nâzım Hikmet'in en popüler olan ilk sosyalist şiirleri, onu en iyi şiirleri midir? "Garip" şiirinin en iyi örnekleri, aynı adlı o ilk kitaptakiler midir? İkinci Yeni'nin en iyi şiirleri, başlangıcı sayılabilecek "Perçemli Sokak"takiler midir? Bütün bu örnekler, onca ünlerine rağmen, ilk olmanın getirdiği oturmamışlığı yansıtırlar. Ancak Nâzım'ın, Orhan Veli ve arkadaşlarının, ardından İkinci Yeni'ye öncülük ederken Oktay Rıfat'ın önemleri, öncülük ettikleri anlayışın zamanla usta işi örneklerini de verebilmiş olmalarında yatmaktadır.

Toplumsal şartların nesnel işleyişi ile bir sanatçıyı ortaya çıkaran öznel etkenler arasında zorunlu bir ilişki var ama bunlar her zaman birbirini atbaşı

izlemiyor. İlişki karmaşık; bazen öznel etkenler çağın ilerisinde bir sanatçıyı doğurur, bazen toplumsal şartlar hazır olduğu halde dönemin karmaşasını yansıtacak çapta sanatçılar çıkmaz, bazan etkenler denk düşer, verimli bir dönem yaşanır... İşte nesnel etkenler yeni bir sanatı gerekli kılarken, bu anlayışın ilk örneklerini veren sanatçılar öznel açıdan yetersizse, sözünü ettiğim rant belirgin biçimde ortaya çıkıyor. Söylenenlerin sanatın bütün alanları için geçerli olduğunu anımsatarak örnekleri yine şiirden verirsek, sözgelimi Nâzım Hikmet'te böyle bir ranttan yararlanma en az, 1960 sonrasında şiirde toplumsal bir yönseme başlatan şairlerde ise belki de en fazladır. Nâzım örneğinde öznel etkenin rolü açık; o olmasaydı, üstelik bir hayli itici olan o şartların zaten başka bir Nâzım çıkaracağı kolay kolay söylenemez. 1960 sonrasının toplumsal şartları ise, sanatçıları toplumsal içerikli bir sanat için adeta zorlamıştır. Böylcyken bu dönemin öncü şairlerinin, ürünlerinin niteliksel gücüyle değil, hâlâ o ilk çıkışlarıyla anılageldikleri görülüyor. Kendi kuşakdaşları arasında belirginleşmeleri de, nitelik farkından değildi, sözünü ettiğim ranta dayanıyordu geniş ölçüde. Üstelik sonradan işin kolayına kaçarak ilk ürünlerinin de gerisine düştüler, arkadan gelen şairlerce pek kolayca aşılıp eskitildiler.

Bu şairlerin ilk çıkışı yapan şairler olmakla elde ettikleri ve şairlik güçleriyle orantılı olmayan ün, sonradan değil 'ilk' olmak, silik birer kopya olmaktan öteye geçememiş heveslilerin iştahını kabartıp durdu, "kuşak" sansasyonlarına yeltenilmesine yol açtı. Ancak bu tür girişimleri kimsenin ciddiye almayışının tek nedeni, sadece bu heveslilerin çapsızlığı değildi kuşkusuz. 1970'ler, şiirimizde 'ilk olma' şansının ve rantının aşağı yukarı artık sona erdiğini, denizin tükendiğini ortaya koydu.

Geçmiş kuşaklar görece şanslıydılar, batının yüzlerce yıllık sanat mirasından Tanzimat'tan bu yana gönüllerince seçme yapıp durdular. Her yeni kuşak, kuşkusuz batıdaki artzamanlı gelişmeye de bağlı olarak, el değmemiş bir şeyler bulup aktarma şansına sahip oldu. Şiir akımlarının tümü geçmiş kuşaklarca ithal edildi. Vezin yenilikleri, son sınırına dayandı. Dizelerin görsel düzenlenişinden ses ile özgürce oynamaya kadar, bütün biçimler denendi. Söylemlerin, kiplerin her türlüsü tüketildi. Bütün temel, içerikler, konular, anlamlar (ve giderek bunlara karşıt özler) eskitildi. Sözün kısası, şiirde öncü bir anlayış ortaya koyabilmek için doldurulmayı bekleyen hazır boşluklar kalmadı. Oysa bir şairin estetik değeri, önemi, başka şairlerle farklılığına, yani özgün olup olmadığına bağlıdır. Dil gibi, dünya görüşü gibi ortak öğelerin sıçramalı yenilenmesi beklenemez, ama şairi şair yapan, kendi bireysel özelliklerini, yeteneklerini ve farklılığını, bu gibi ortak öğelere eklemleyebilme gücüdür. Bugün hızla çoğaltılmakta olan şiir ise, çoğu kez, geçmiş şiirimizde asıl ve daha güzel örnekleri verilmiş bir şiir.

1970'lerde eskiyi yineleyen şairlerin kabul görmeye başlaması, tarihi birikimin bir de adeta eşzamanlı olarak yeniden çoğaltılması, bazı noktalarda, artık 'ilk olma' şansının, kolayca özgün sayılma şansının tükenmiş olmasına bağlı. Bir tür 'Fetret Devri' yaşanıyor, başkaldıran şehzadelerin hangisi gerçek, hangisi düzmece, belli değil...

Türün tükendiği, şiirin ölmekte olduğu gibi düşüncelere kapılmazsak, bu durum, kısa erimde bir tıkanma gibi görünüyor. Uzun erimde ise bir imkânı içinde barındırıyor. Çünkü bir şairin özgünlük ve önem kazanması için tek yol kalıyor: ustalık... Burada, 'ustalık' dediğimiz şeyin bir anlamda öncülüğe, yenilik getirmeye, bunun da şairin o bağlamda farklı, dolayısıyla ilk olmasına bağlı olduğu söylenebilir. Ancak, bu tür bir öncülük, bu tür bir farklılaşma, nesnel şartların kendiliğinden hazırladığı fırsatları değerlendiren öncülükten farklı. Şair, kolaycılığa düşme tuzağına dönüşüveren hazır öncülükle yetinmeden, rehavete kapılmadan, bir anlamda tıkanmış şartları bireysel yeteneğiyle aşmayı yeğleyerek, 'ilk olma'yı içselleştirerek var olmak yolunu seçmektedir. Ustalıkla bütünleşmeyen öncülük, zaten eninde sonunda sanatçının edebiyat tarihinde bir fosil olarak anılmasından başka sonuç vermemektedir. Kerim Sadi'nin bir yazısında tanıttığı 'ilk sosyalist şair' Yaşar Nezihe'nin şiir tarihimizdeki yeri nedir? Buna karşılık, zaten her şaire nasip olmayan, nasip olması da gerekmeyen bu tür bir 'ilk'lik bağlamının dışında çok sayıda şair ise, edebiyat tarihinde çoktan yerini almış durumda. Değişimi mutlaklaştıran yenilik fetişizmi bir yana, dönemler, evreler halinde gündeme gelen yeniliklerin tabanının süreç içinde ve ustalar tarafından genişletildiği söylenebilir. Şöyle de denebilir; ustalıkla bütünleşmemiş bir öncülük tek başına fazla önemli değildir. Yenilikleri sadece yineleyerek indirgeyen taklitçilerin ise tersine bir işlem içinde oldukları söylenebilir. Hem taklitçilik yapıp, hem öncülerin sadece sansasyonel ününe imrenmek tuhaf bir çelişkidir çünkü...

MODERN EDEBİYAT VE ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN SÖZLÜ YAZI SERÜVENİ

Süha Oğuzertem

Abdülhak Şinasi her şeyden önce bir eski zaman adamıydı. -- Yaşar Nabi Nayır

Hayal nedir, hakikat nedir? Pek de bilemeyiz. --Abdülhak Şinasi Hisar

Yakın dönemin romanları üzerine yapılan yeni bir çalışmada Abdülhak Şinasi Hisar'ın Ahmet Hamdi Tanpınar ile birlikte "yazınımızda yeni bir akımın öncüsü" olduğu öne sürülüyor.[1] Acaba gerçekten öyle mi? Bu soruya olumlu yanıt verilebileceğini sanmıyorum. Ancak bu saptamayı yapan yazarı uzun boylu eleştirmeye de gerek yok, çünkü Hisar ile Tanpınar'ın birbirine benzetilmesiyle ilk kez karşılaşmıyoruz. Epeyce yerleşmiş sayabileceğimiz bu kanının tarihi Pertev Naili Boratav'ın 1944'te yayınlandığı bir makaleye kadar götürülebilir.[2] Hem Hisar hem de Tanpınar açısından talihsiz olan bu benzetme 1940'lar için kısmen hoş görülebilse de bugün maalesef çok muğlak bir edebiyat tarihi kavrayışını temsil ediyor. İki yazar arasında bulunduğu varsayılan benzerlikten yola çıkacak biri, Türk edebiyatında modernleşmenin nasıl gerçekleştiğini, modernin gelenekselden nasıl ayrıldığını, bu kopmaya aracılık eden estetik kanalların neler olduğunu bir türlü anlayamayacaktır.

Evet, Tanpınar ve Hisar aynı zaman diliminde yan yana bulunmuşlardır, birbirlerine saygılıdırlar, vb. Ancak modern Türkiye edebiyatında, birçok bakımdan "son Osmanlı" sayacağımız Hisar ile Avrupa'lı modernist estetlerin her açıdan akranı olan Tanpınar kadar birbirine uzak iki yazar bulmak zordur. Bu yazarların yapıtları apayrı kültürel dünyalara göndermede bulunurlar.

Bu yazının amacı Hisar ile Tanpınar'ın hayali bir akım içinde bir arada düşünülmesinin olası nedenlerini incelemek olmadığı gibi Tanpınar este-

1. Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* (İstanbul: Afa Yayınları, 1991), s. 302.

2. "1943 Yılında Edebiyatımız," *Folklor ve Edebiyat*, Cilt 1 (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), ss. 365-6.

tiğinin sorunlarına girmek de değil.[3] Burada amacım Hisar'ın yapıtlarının, hangi önemli noktalarda, yalnız Tanpınar'dan değil, modern edebiyatın bütününde ağırlıklı olarak karşımıza çıkan eğilimlerden ayrıldığına dikkat çekmek.

Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963) elli yaşlarında yayınlamaya başladığı kitaplarında son Osmanlı dönemi İstanbulu'nun üst tabaka yaşantısını anlatır.[4] Hemen hemen bütün yapıtlarını "çocukluk döneminden şairane anılar" tarzında kaleme alan Hisar, bunların bazılarında kurmacamsı karakterlere de yer vermiştir. Çöküş dönemi İstanbul aristokrasisinin dünya görüşü, günlük yaşantısı, hal ve hareket tarzı hakkında bilgi edinmek isteyenler Hisar'ın yapıtlarında bu üst tabakadan birinin bakış açısını bulacaklar, o perspektiften sunulmuş bu antropoloji hazinesi karşısında büyüleneceklerdir de. Hisar'ın yazdıklarını büyüleyici kılan özellik, yazarın, çocukluğunun masalsı, fantezili dünyasını kendisiyle birlikte ileri yaşlara taşımış olması ve bunu yaparken de Türkiye'nin modern yaşantısına, onun "adileştiğini" söylemek dışında, en ufak bir ilgi göstermemesidir. Hisar'da geçmiş, bellek aracılığıyla bölünmeden bugüne taşındığı, yani zaman bilinci farklılaşmamış bir sürekllilik gösterdiği için modernleşmenin getirdiği geçmişten kopma ve şimdiki zamana değer verme anlayışına rastlanmaz. Modern eleştirmenler, bir yirminci yüzyıl yazarı olan Hisar'ın nasıl olup da toplumun şimdiki zamanından kaçınabildiğini anlamakta sık sık güçlük çeker, hayrete düşerler. Örneğin Vedat Günyol 1950'lerde yazdığı makalelerde Hisar'ın yapıtlarının "modası geçmiş" olduğunu söylerken kendi modern perspektifine göre haklıdır.[5] Ancak Hisar gibi bir eski zaman hikâyecisiyle anlamlı bir ilişki kurabilmek için modern estetik duyarlılığın katılığından sıyrılmak gerektiğini sanırım bugün daha iyi görebiliriz. Ne Hisar'ın modern olmaması yapıtlarının değersizliğini gösterir, ne de modern estetik kalıplar (evet, "kalıplar") sanıldığı kadar evrenseldir. Üstelik, modern perspektife göre kusur sayılan bazı edebi/kültürel özellikler modern-öncesi paradigma açısından otantiklik belirtisidirler.

3. "Fictions of Narcissism" başlıklı tezimde Tanpınar'ın öykülerini etraflı olarak incelemeye çalışmıştım (Indiana University, Bloomington, 1990).

4. Hisar'ın yapıtlarına genel giriş için Sermet Sami Uysal'ın *Abdülhak Şinasi Hisar* adlı kitabına (İstanbul: Sermet Matbaası, 1961) ve Yaşar Nabi Nayır ın *Fahim Bey ve Biz*'e yazdığı önsöze bakılabilir (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1966, ss. 5-29).

5. Vedat Günyol'un makaleleri *Dile Gelseler* içindedir (İstanbul: Cem Yaymevi, 1984, ss. 110-24).

Geleneksel / Modern

Kaybolmakta olan bir sınıfın varoluş hakkını savunan ve statüsünün geçerliliğini sürdürmek isteyen Hisar şimdiki zamanı "adi" bulmuştur. Ancak bu inanç bugünü geçmişten ayıran özelliklerin eleştirel, analitik bir kavrayışından çok uzaktır. Hisar geçmişle bugün arasında varolan farkı, toplumun nesnel olarak yaşadığı kopmayı kabul etmeye yanaşmamıştır. Modern çağda yaşayan ama modern bir yazar olmayan Hisar yeni oyunun yeni kurallarını anlamaya ve benimsemeye karşı büyük bir direnme göstermiş ve "son Osmanlı" sıfatını Yahya Kemal'den çok daha fazla hak etmiştir. Dolayısıyla, her ikisi de geçmişe ilgi duyuyor diye Tanpınar ile Hisar arasında yapılan yüzeysel benzetme ne yazık ki Tanpınar'ın çok belirgin modernliği, daha doğrusu klasik modernliğin (genelde gerçekçiliğin) de ötesine uzanan modernist bir estetik geliştirmiş olması nedeniyle havada kalmak zorundadır. Söz konusu benzetmenin uygunsuzluğuna dikkat çekmek için Tanpınar'ın 1941'de yazdığı "Eski Şairleri Okurken" başlıklı makaleden bir bölümü anımsamak yararlı olabilir:

> Eski şiiri seviyorum, fakat eskiyi sevenlerin çoğu ile anlaşamıyorum. Ve bizzat bu anlaşamamazlık, bu şiirden uzak kaldığım zamanı boşa geçirmediğimi bana isbat ediyor. Benim ve arkadaşlarımın (Nurullah Ataç, Sabahaddin Rahmi gibi) bu sevgisiyle onlarınki arasında büyük bir fark var. Onlar eskiyi devam hâlinde kendilerinde bulup seviyorlar. Beraberce mahbus oldukları bir daire içinde onu tanıyorlar..[6]

Tanpınar'ın burada kendini divan şiirinin gelenekçi hayranlarından ayırması ve geleneksel/modern ayrımında divan şiirini seven modern aydınlarla aynı safta yer aldığını söylemesi yeterince anlamlı. Bu ayrımda Hisar'ın açıkça "eskiyi devam hâlinde kendilerinde bulup" sevenler ve bir daire içinde "mahbus" olanlar kategorisine girecceği varsayılabilir. Ve bunun nedeni de Hisar'ın geçmişle "ilgilenmesi" değil, geçmişten gelen bir dünya görüşünü, yaşantı ufkunu, malzeme derleme tarzını ve kompozisyon tekniğini yeniden üretmeyi sürdürmesidir. Hisar'ın geçmişle ilişkisi Tanpınar'ınki gibi bir bilgi nesnesiyle olan ilişki değildir; o, yalnız bugün değil, 1940'larda da geçmiş sayılan döneme ait edebi kavrayışları bilfiil sürdürmüştür. Tanpınar ise görüldüğü gibi modern toplumda böyle bir ısrarın bir tür vekâleten yaşama ya da mahbusluk olduğu kanısındadır. Oysa eksiksiz bir serüvendir Hisar'ınki.

6. "Eski Şairleri Okurken," *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), s. 189.

Hikâye-Hatıra / Roman

Birçok eleştirmen Hisar'ın yazılarının hangi edebi türe girdiği konusunda düşünmek zorunda kalmıştır.[7] Abdülhak Şinasi Hisar geçmişle araya mesafe koymadığı, geçmişi bugüne bağladığı, tipik olarak ortaçağa ait yarı-sözlü kültürün efsanevi niteliklerini modern zamana taşıdığı için, yapıtlarına tarih, otobiyografi, roman ve şiir gibi modern edebi tür sınıflamaları açısından yaklaşmak isteyenler önemli zorluklarla karşılaşıyorlar. Hisar'ın yazdıklarını içerdikleri zengin tarihsel malzemeye karşın tarih olarak değerlendiremiyoruz. Modern "mesafe" ve "nesnellik" gibi anlayışlara sahip olmamasının yanı sıra, Hisar, kronoloji, belgeleme ve olgusallık ile de hiç ilgilenmez. Hisar'ın yazdıklarını otobiyografi olarak göremiyoruz çünkü anlatının merkezine yerleşmiş tekil, "bireysel" bir perspektif bulunmuyor. Öte yandan Hisar'da gözlenen düzyazı idealinin modern tarih, bilim ve kurmaca yazımı alanlarında geçerli bütünlük, amaçlılık, seçicilik, nedensel gelişme, analitik yönelim gibi ilkelere uymadığını, bu düzyazının şiirselliğinin de daha çok divan şiiri geleneğinden gelen bir "şairane"lik olduğunu söyleyebiliriz.

Birçok okur öyle okusa ve bazı eleştirmenler öyle sınıflandırsa da, sözcüğü dikkatli kullandığımız zaman Hisar'ın yazdıklarına "roman" da diyemiyoruz. Bu, Hisar'ın kurmacaya yaklaşan üç yapıtında (*Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıcadaki Enişte*miz (1944), *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* 1952)) bir dizi romancılık malzemesi, yani romanımsı karakter, durum ve çelişki bulunmadığı anlamına gelmez. Başka bazı eleştirmenler (bu arada Tanpınar) ise Hisar'ın yapıtlarını "hatıra" kategorisine sokmak eğilimindeler.[8] Bütün bu belirsizlikler içinde daha da çarpıcı olanı, yapıtlarının hangi türe girdiği sorulduğunda Hisar'ın verdiği yanıtın eleştirmenlerde görülen karışıklığı giderecek kuvvette olmaması. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yazar kitaplarından bir yandan "samimi hatıralar," bir yandan da "hikâye" şeklinde söz ediyor.[9] Burada hem "hikâye" sözcüğünün Hisar'ın kullanımında kazandığı anlamın hem de "hikâye" ve "hatıra" kavramlarının bir arada ve iç içe kullanılmasının modern edebiyat nosyonlarının ne kadar uzağına düştüğü açıkça görülebilir.

7. Hisar'ın yapıtları üzerine eleştirilerden kısa seçmeler Uysal'da (4. not, ss. 49 vd.) ve Mahir Ünlü ile Ömer Özcan'ın *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*'nde bulunabilir (Cilt 2, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1988, ss. 41-50).

8. Tanpınar'ın Hisar'ın yapıtları hakkındaki görüşleri *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de bulunan (6. not) üç makalede yer alıyor: "Türk Edebiyatında Cereyanlar," ss. 102-31; "Fahim Bey ve Biz," ss. 441-2; ve "Boğaziçi Mehtapları," ss. 443-7.

9. Bkz. Uysal (4. not), s. 13.

Hikâyeleme / Kurmaca

Eleştiri bu tür ciddi sınıflama sorunlarıyla karşılaşınca sanat ya da kurmacanın doğasıyla ilgili soruları yeni baştan ele almak gerekir. Özellikle Hisar gibi bir yazarın yapıtları söz konusu olduğunda bunu yapmamak tartışmayı yarıda bırakmak olacaktır. Hisar'daki tür sorununu çözümleyebilmek için Tanpınar'ın Hisar'ın yapıtlarının değeri konusunda açığa vurduğu kuşkular bize bazı ipuçları verebilir. "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı makalesinde Tanpınar, "daima hatıralarında kalmıştır"[10] diyerek Hisar'da gördüğü eksikliğin altını çizer. Kanımca burada Tanpınar, Hisar'ın bir hatırat yazarından başka bir şey olmadığını değil, hatırat ile kurmaca arasındaki eşiği aşıp kurmacanın kendisine varamadığını anlatmak istemiştir. Nitekim Tanpınar, Hisar'ın *Boğaziçi Mehtapları* adlı kitabı hakkındaki yazısında da "muharrir sanki romanın hazırlıklarıyla iktifa etmiş"[11] diyerek Hisar'ın çoğu yapıtı için geçerli olan bir gözlemde bulunur. Tabii ki eğer Hisar kurmacamsı yapıtlarını modern beklentilere yanıt verecek kurmacalara dönüştürememişse ne onun kurmacanın ne olduğu konusunda belirgin bir kavrayışı olduğundan emin olabiliriz ne de bildiğimiz anlamda kurmacanın Hisar açısından arzu edilir bir şey olduğundan. Bununla birlikte, kurmaca ile ona yaklaşan ama bir türlü kurmaca olamayan bu yazı türü arasında bir tür eşik olduğu düşüncesi modern anlatı nosyonlarımızı şekillendiren, birbiriyle ilintili kavramsal parametreleri hesaba katmamızı zorunlu kılar. Bu parametreler arasında modern anlatıların imgelem, bütünlük, yazar, karakter ve olay örgüsü gibi vazgeçilmez öğelerini sayabiliriz. Hisar'ın yazılarıyla modern edebiyatın bu parametreleri arasında varolan ayrımlar üstüne kafa yormadan Hisar'ın evrenini yeterince kavrayabileceğimizi sanmıyorum.

Fantezi / İmgelem

Hem Hisar'ın yapıtlarında hem de onlardan söz eden eleştirilerde en çok karşılaştığımız sözcüklerin "hülya," "hayal," "hafıza" ve "hatıra" olması bile kendi başına modern-öncesi bir edebiyat görüngüsüyle karşı karşıya olduğumuzu düşündürmeye yetebilir. Bu sözcüklerin çağrıştırdığı deneyim ufku romantik şair Coleridge'in *Biographia Literaria* adlı yapıtında fantezi ile imgelem arasında yaptığı ayrımı akla getiriyor. Fanteziyi "biriktirici ve bağdaştırıcı (çağrıştırıcı) bir kuvvet" olarak tanımlayan Coleridge, "Fantezi, zaman ve mekânın düzeninden kurtulmuş bir bellek şeklinden başka bir şey de-

10. "Türk Edebiyatında Cereyanlar," (8. not), s. 126.
11. "Boğaziçi Mehtapları," (8. not), s. 446.

ğildir" dedikten sonra ekliyor: "... bildiğimiz bellek gibi fantezi de bütün malzemelerini çağrışım kuralına uygun olarak hazır şekilde" elde eder.[12]. Okurlar, Hisar'ın yapıtlarında amaçlananın belleğin fantezili kullanımı aracılığıyla zaman ve mekândan kurtulma olduğunu bilirler. Bu bakımdan Coleridge'in fantezi tanımı şaşırtıcı bir isabet kaydediyor. Ancak burada gözden kaçırmamamız gereken, fantezinin malzemesini "hazır şekilde" elde etmesi ve "biriktirme" yoluyla varlığını sürdürmesidir; yani fantezi saf anlamda "yaratıcı" değildir ve bu nedenle kendi başına kurmacanın yeterli koşulunu oluşturamaz.

Coleridge'deki imgelem tanımıysa bizi Hisar'da karşılığı bulunmayan bir edebiyat etkinliği düzeyine götürecektir. Coleridge'e göre imgelem "yeniden yaratmak için eritir, yayar, dağıtır"; "... idealize etmeye ve bütünleştirmeye uğraşır."[13] Coleridge'in fantezi ile imgelem arasında yaptığı ayrımın ışığında Hisar'ın yapıtlarında tam olarak neyin amaçlan*ma*dığını anlayabiliyoruz. Hisar'ın sık sık roman olarak sınıflandırılan yapıtlarında bile büyük, ereksel bir plan, modern perspektifin "bütünlüklü" sayılabileceği bir organizasyon olmadığını fark ediyoruz. Nitekim Yaşar Nabi de, Hisar'ın kitaplarını biriktirme ve ekleme yoluyla oluşturduğunu, her yeni baskıda hacimlerinin büyüdüğünü gözlemişti.[14] Dahası, Hisar'ın yapıtlarının çeşitli uzunluktaki birimleri (cümle, paragraf, bölüm) rahatlıkla birbiriyle yer değiştirebilir. Hem bu kitapları baştan sona sırayla okuma gibi bir zorunluluk da yoktur.

Dolayısıyla Hisar'da kuvvetli bir hayal gücü olmasına karşın Coleridge'in imgelem tanımlamasına soktuğu özellikleri, yani yeniden yaratma, bütünleştirme ve idealize etmeyi gözleyemiyoruz. Yapıtları fantezili bir bellek kullanımına dayanan Hisar modern edebiyatın vazgeçilmez öğesi olan icat ya da uydurmaya neredeyse hiç yer vermiyor.

Mozaik / Entrika

Sözlü kültür ve sözellik üstüne yapılan incelemeler, kompozisyonun önceden yapılmış bir plana dayanmaksızın mozaik gibi ekleme yoluyla işlenmesinin bütünüyle ya da kısmen sözlü olan kültürlere ait tipik bir özellik olduğunu ortaya koyarlar.[15] Bu çalışmalar sözlü anlatılarda çizgisel ve do-

12. *Selected Poetry and Prose of Coleridge*, ed. donald A. Stauffer (The Modern Library, 1951), ss. 256, 263.

13. Aynı yerde, s. 263. 14. Bkz. Nayır (4. not), s. 27.

15. Hisar'ın kültürel evrenini kavramlaştırmaya çalışırken bana yardımcı olan iki incelemenin adını vermeliyim: Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge: Harvard University Press, 1963); Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982).

ruklu olay örgusunun bulunmadığına da dikkat çekerler.*Orality and Literacy* adlı kitabında Walter J. Ong sözlü kültür koşullarındaki insan zihninin eklemeci ve yinelemeci karakterine dikkat çekerek çizgisel olay örgüsünün sözel anımsama teknikleriyle bağdaşmadığını belirtiyor.[16] Bu gözlemler Hisar'ın okurlarına şaşırtıcı gelmez. Olay örgüsü (ya da entrika) kavramını "çatışmanın zaman içinde açılımı" şeklinde tanımlayacak olursak, Hisar'ın yapıtlarında merkezi çatışmalar ve belirgin kronolojik göstergeler gözlenmediğinden bunların "entrikasız" olduğunu söyleyebiliriz. Hisar bu tür modern icatlardan habersizdir. Ayrıca entrikanın toplumsal bölünme ve tabakalaşmayla birlikte getirdiği etik sorunlar da onu bağlamaz; yani entrika karşısında masumdur.

Hisar'ın yapıtlarının okura ilettiği zaman duygusu klasik ve (Tanpınar'ınki gibi) modernist romanlarda görülen soyut zaman değil, doğanın ve insan ömrünün ritimlerini izleyen bir döngüsellikiir. Soyut çizgisel zaman ya da bu zaman anlayışının modernist romanlarda görülen *bilinçli* bozuluşu yerine Hisar okuruna anımsanmaya değer etkinliklerin doldurduğu anlamlı sürelerden oluşan bir zaman duygusu verir. Süreler ve bunları dolduran etkinlikler birbirinden kopartılmadığından, yazar, anlatının yeni doğan gereksinimlerine karşılık vermek için aynı zaman dilimini tekrar tekrar ziyaret edebilir. Böylece, anımsanmaya değer deneyimler Aristo öncesi hayali bir ansiklopedideki gibi yeni başlıklar altında tekrar tekrar sınıflandırılır: Ancak Hisar'ın yapıtlarında entrika yok diye bunların organizasyonunun kaotik, tutarsız, ya da gelişigüzel olduğunu düşünmek bu kültür ürünlerine oryantalist, Avrupa-merkezli gözlüklerle bakmak olacaktır. Yapıtlarının modern kompozisyon özelliklerini taşımaması onların dağınık olduğunu göstermez.

Hisar yazılarını bir entrika etrafında ve ereksel bir plana göre değil "yinelemeli tematik çağrışım" diye adlandıracağımız bir süreç içinde düzenler. Bundan kastedilen, yazarın, kişisel olarak anlamlı ve ilginç bulduğu bir temayı çağrışım, yineleme ve çeşitleme yoluyla geliştirmesidir. Hisar'da çok sık rastlanan bu sürece bir örnek olarak *Çamlıcadaki Enişte*miz"ın "İçinde Yüzdüğümüz İtikat Alemi" başlıklı bölümünü verebiliriz. Burada yazar ondan fazla paragrafta "enişte"miz"in inanç sisteminin bir dökümünü çıkartır, "Deli enişte"miz sanki neye inanmazdı ki?" dedikten sonra saymaya başlar:

> Büyüye inanırdı.... / Şeytana, periye, iyi saatte olsunlara, hatta, kimbilir, belki de Rükûş hanıma ve Yavru beye inanırdı..../ Fala inanırdı..../ Uğura, uğursuzluğa; berekete ve bereketsizliğe inanırdı..../ Muskaya inanırdı...../Nazara inanırdı..../ İnkisara ve bedduaya inanırdı....[17]

16. Aynı yerde, ss. 37-41, 145.
17. (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967), ss. 48 vd.

Bu şekilde akıp giden paragrafların ilk cümleleri hem sözdizimi hem de söz sınıfı bakımından birbirlerini yinelerler.[18] Burada yazarın belirgin amacı tek bir karakterin inançlarını ortaya dökmekse de bölümün tümel işlevi bütün bir cemaate ait bilgi ve inanç sisteminin epik kataloğunun çıkartılmasıdır. Kolektif belleğin sözcülüğünü üstlenen Hisar bu görevde kuşkusuz esin perilerinin anası Bellek tanrıçasının çok yardımını görmüştür. Hisar'da sık rastlanan yinelemeli tematik çağrışım tekniğinin başka bir örneği *Fahim Bey ve Biz*'in birbirini izleyen paragraflarında Fahim Beyin "oyuncularımız," "musikişinaslarımız," "iştikakçılarımız," "edebiyatçılarımız" ve "tarihşinaslarımız" ile alışverişlerinin anlatıldığı bölümde karşımıza çıkar.[19] Aynı yapıtın başka bir bölümünde yazar, her biri "yaşlanan, ihtiyarlayan adam..." formülüyle başlayan on paragraf boyunca yaşlanan kişiyle ilgili duygu ve gözlemlerini dile getirir.[20] Bunlar yalnızca birkaç örnek. Yoksa Hisar'ın yapıtlarının baştan sona bu derece kuvvetli biçimsel ve anlamsal ritmiklik örnekleri ile dolu olduğu söylenemez. Yine de Hisar'ın anlatıları modern perspektifin "fazlalık," "tekrar" ve "ritüelimsi" sayacağı özelliklerle doludur.

Biz / Ben-Sen-O

Hisar'ın yapıtlarıyla tanışmamış olsa da, okur, yukarda verdiğimiz kısa örnekte yazarın birinci çoğul şahısa verdiği önemi fark edecektir. Temel bir karakter etrafında örülen iki anlatının başlığında bile "-miz" ve "biz" bulunmaktadır. *Fahim Bey ve Biz*'deki "biz"in kimden söz ettiğini ampirik bir kesinlik ve indirgemeyle anlayamıyoruz. Bu kolektif özne Hisar'da bazen çocukları, bazen hane halkını, bazen de bütün bir topluluğu içine alır. Özellikle bu sonuncu işleviyle "biz," yazarın yapıtlarındaki "konuşma"nın (örtük ya da açık kaynağı ve hedefidir (Bunun bir örneği epigrafta görülüyor). Modern anlatılarda yazarın metne "müdahalesi" olarak anlaşılan görüngü, Hisar'da (entrika bulunmadığından) normal konuşmanın kendisi, ya da onun sanatlı bir uzantısıdır. Bütün geleneksel hikâyeciler gibi Hisar da "biz"i "biz"e anlatmaktadır.

Bu kolektif öznenin Hisar'ın yapıtlarını ne şekilde modern metinlerden ayırdığına dikkat çekebilmek için yukarda sözünü ettiğim "İçinde Yüzdüğümüz İtikat Alemi" adlı bölümün başlığını anımsamak yararlı olacak.

18. İngilizcede "enation" denen bu özelliğin tanımı için şu kaynağa bakılabilir: Waldemar Gutwinski, *Cohesion in Literary Texts* (The Hague: Mouton, 1976), ss. 75-77.

19. (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1966), ss. 120ff.

20. Aynı yerde, XVIII. bölüm.

21. Aynı yerde, s. 216.

Burada yazarın, kendisini de doğaüstü inançları olan insanlar arasına kattığını ve ne "enişteniz"i kendinden, ne de kendini cemaatten ayırma konusunda bir eğilim göstermediğini görüyoruz. Yazar bu inançları şu anda paylaşmadığı halde bu ayrımı vurgulamamaktadır. Hisar'ın yerinde olsa modern bir yazarın yapacağı ilk iş (hem geçmişe hem başkalarına "mesafeli" baktığından) kendini bu kolektiften soyutlamak, ironi ya da hicve sapmak olurdu (burada ister istemez Tanpınar'ın *Enstitüsü*'ndeki Seyit Lûtfullah karakterinin çizilişi akla geliyor). Bu türden analizci inkâr, mesafe koyma ve olumsuzlama Hisar'ın üslubuna uygun değildir. O hep birinci, ikinci ve üçüncü şahıslar (yazar / okur / karakter) arasındaki ayrımların farklılaşmamış bir "biz" lehine azaltılmasından, hayat deneyimlerinin grup niteliğinin vurgulanmasından yanadır. *Fahim Bey ve Biz*'i okuyanlar anlatının son bölümlerinde yazar ("ben") ile baş karakter ("o") arasındaki ayrımın nasıl iyice zayıfladığını ve ikisinin neredeyse bir ortak yaşama ilişkisine girdiğini anımsarlar. Örneğin yazarın,

> Eyvah! Zamanlar ne kadar çabuk geçiyor! Sür'atleri gittikçe artıyor. İnsanın yaşı ilerledikçe zamanı darlaşıyor[21]

diyerek aktardığı duygular biraz ilerde baş karakterin duygularının,

> Aman! diyordu, şimdi günler ne kadar çabuk geçiyor! Evvelleri hiç de öyle değildi.[22]

şeklinde dile gelişinde yankılanır. Artık yazarın ve karakterin ölüm endişelerini birbirinden ayırmaya imkân kalmamıştır. Yazar, okurun da bu duyguları paylaşmasını ister.

Hisar'ın yapıtlarını kurmaca öncesi bir edebiyat anlayışına bağlayan nitelik yazarın bilgi nesnesine mesafeli yaklaşmaması, bu nesneyle duygu ve heyecan bakımından özdeşleşmesidir.[23] (Aslında "nesne" sözcüğünün soğukluğu Hisar'ın kaygısının ne olduğunu anlatıyor.) Hisar'da görülen duygusal özdeşleşmenin güzel bir örneğine *Fahim Bey*'in normalde dikkat çekmeyecek bir pasajında da rastlarız:

> Evet, Saffet Hanımın da, *ne yapsın*, kadınlık hali, bazı sinirli günleri olur, onun da, *elden ne gelir*, her zaman günü gününe uymazmış...[24] (abç)

22. Aynı yerde, s. 218.

23. Bu konuda Havelock'un *Preface to Plato* adlı kitabının (15. not) "Psyche or the Separation of the Knower from the Known" ve "The Recognition of the Known as Object" adlı bölümlerine bakılabilir.

24. Bkz. 19. not, s. 109.

Burada okurun katılımcı duygularına yapılan çağrılar, modern Türkiye edebiyatının 19. yüzyılda batılı türlerin girişinden beri sürekli olarak uzaklaştığı bir duygu evreninin uzantısıdır. (Bugün birçok aydının Ahmet Mithat Efendi'yi küçümsemesinde de bu uzaklaşmanın payı yok mu?) Burada, edebiyatımızın dönemleştirilmesi açısından dikkat çekici olan, sınıfsal kökeni nedeniyle "avam"ı "adi" bulan Abdülhak Şinasi Hisar'ın, herşeye karşın, eski toplumun sözlü, cemaatçi, paylaşmacı özelliklerini yirminci yüzyılın ortalarına kadar taşımış olmasıdır.

Minyatür / Perspektif

Yapıtlarının buraya kadar dikkat çektiğimiz özellikleri Hisar'ın izlediği yazarlık modelinin modern duyarlılıklarla ne kadar derin bir çelişme içinde olduğunu ortaya koyuyor. Yine de, eski toplumun yalnız kalmış bu üyesi, modern toplumda içine düştüğü farklılıktan dolayı bir "birey" gibi görülebiliyor. Oysa ayrıksılığına bakıp ona bir felsefe ya da yenilikçilik yakıştırmak ancak bir yanılsamayı ifade edebilir. Hisar'ın yapıtlarında bir kişi hakkında farklı kanıların yan yana bulunuşu bazen modernist bir çoğul perspektif tekniği gibi anlaşılsa da, bu görüngü, kanımca, yazarın görececi kuşkuculuğundan değil, Rönesans öncesinin normal resimleme tekniğinden kaynaklanır, yani perspektif öncesi imge anlayışından. (Atasözleri dünyasında da farklı kanıları yan yana buluruz — ama üstüste değil.) Dolayısıyla Hisar'da "bireysel" bir bakış açısı bulmak ya da karakterlerinin "derindeki" psikolojilerini incelemek isteyenlerin işi zordur. Fahim Bey'in, toplumda yükselmeyi düşlediği oranda bir roman kahramanına benzediği söylenebilir — ama düş, düş olarak kalacaktır. Dolayısıyla Fahim Bey'in iş hayatında başarılı olamamasını tam bir iktidarsızlık metaforu olarak okuyamıyoruz. O yalnızca entrikaya, bilinenin gizlenmesine yabancı birisi olarak modern iktidar ilişkilerinin mantığını anlayamamıştır. Bu bakımdan Hisar'ın yapıtı genelde metafizik okumaya kapalıdır. O okurunu "derin" karakterlerin gizli hesaplarını gözetlemeye davet etmez. Kendi yarattığı (uydurduğu) bir öyküyü anlatmaz. Sadece anımsanmaya değer bahisleri, fıkraları, kanaatleri ve fantezi yoluculuklarını, bazen bir karakter etrafında örerek, ama hiçbir zaman büyük bir öntasarımı izlemeden, aktarır ("nakleder"). Kısacası onun yazarlığı modernliğin yazarlara bahşettiği "otorite" den yoksundur.

-mış / -dı

Hisar'ın yapıtlarında karşılaştığımız "otoritesiz yazarlık" en belirgin olarak, kendini, kullanılan tipik zaman kiplerinde gösterir. Hisar'da en sık rastlanan

iki zaman kipinden biri kulaktan duyma, sonradan fark etme ve geleneksel öyküleme için kullandığımız -miş'li geçmiş, diğeri de geniş zaman kipinin hikâyesidir. *Öğrenilen* geçmiş zaman kipinin (-miş) anlatıya kattığı ampirik belirsizlik, kurmaca olsun olmasın, *görülen* geçmiş zaman kipine (-di) büyük ağırlık veren ampirik yönelimli modern anlatıdaki kumanda ve kontrol ile temelden çelişir.

> Nihayet, bir gece...bunu, hanımların hikâyeleriyle, biz de duyduk ki nihayet, Fahim Bey, bir gece hayırlı bir rûya görmüş. Bu rûyayı o zamanlarda ağızdan ağıza yayılmış, türlü türlü hikâye ve tefsir edilmiş ve mânası karışmış olarak duymuştuk.

Burada hem söylenti etkisinin tekrarlar yoluyla arttırıldığını, hem de yazarın, söz konusu deneyimin ikinci elden oluşuna bilerek dikkat çektiğini görüyoruz. Ancak bu bilinçlilik herhangi bir hakikat arayışına yol açmıyor. Modern perspektife göre bilgi nesnesi olabilecek bu rüya Hisar'da söylentiden ayrılmıyor. Hisar'ın yazılarının temelinde şahsen gözlenen ya da uydurulan değil, (Coleridge'e göre "hazır olarak") işitilenin aktarılması yatar. Söylenti ve Nasreddin Hocavari öykülemeye ait zaman kipi Hisar'daki sözel / işitsel evrenin oyunbazlığına, olumsallığına büyük katkıda bulunur. Modern edebiyatta hiçbir yazar fabl dünyasını Hisar'daki inandırıcılıkla yakalayamamıştır. *Fahim Bey*'den bir bölüm alalım:

> Fahim Bey bu hanımlardan bir ikisinin kavlince saman altından su yürütenlerdenmiş! Vaniköyünde mi, Çengelköyünde mi, akrabalarından birinin bir eski yalısı ve burada teyzezadesi mi halazadesi mi, pek genç ve oldukça güzel dört beş kızı varmış.[26]

Metni derinden saran olumsallık (-miş'li geçmişin kullanımı; olasılıkların çığ gibi büyüyüşü; sözü edilen akrabalık ilişkilerinin tam anlaşılamaması) hem yazarın nesnesinden deneysel uzaklığını gösteriyor, hem de fantezi dünyasındaki yolculuğu.

Geleneksel üsluplu bir hikâyeci olan Hisar'ın sanatı gözleneni / uydurulanı anlatmaz. Bu sanatın anlamlı bulduğu, başkalarından duyulan ve bellekte kaydedilenin aktarılmasıdır. Dolayısıyla, yukardaki örneklerde yazarın başkişisini göz önünden (ya da otorite alanından) kaçırmış gibi görünmesi ancak modern bir önyargıyı ifade edebilir. Çünkü bu örnekler yalnızca yazarın karakterle ilişkisinde Tanrı perspektifinin bulunmadığını gösterir. Modern düşünce ise bu fantezi ve söylenti ortamında bireyin feda edildiğini, yaratıcı imgelemin köreltildiğini söyleyecektir. Nitekim, "Boğaziçi Mehtap-

25. Aynı yerde, s. 150.
26. Aynı yerde, s. 145.

ları" başlıklı makalesinde Hisar'ı över gibi görünen Tanpınar (hep ikili konuşmaz mı?) kitabın "fertleri sil[işi]"nden söz eder.[27]

Mevcutlaştırma / Taklit

Buraya kadar Hisar'daki yazarlık modelinin modernlik açısından doğurduğu ciddi sorunları ele aldık. Hisar'ın yazarlığı Tanrısal herşeyi bilme, her yerde bulunma ve yoktan varetme rollerini üstlenmemiştir — oysa bu roller modern yazarlık ideoloji ve teknolojisinin ayrılmaz parçalarıdır. Kültür tarihçisi Jean-Pierre Vernant'ın eski Yunan kültürünün dönüşümü bağlamında dile getirdiği özlü görüşü ödünç alarak söylersek, Hisar, "'mevcutlaştırma,' yani görünmeyenin mevcut kılınmasından görünüşün taklidine" geçişi yapmamıştır.[28] Diğer bir deyişle o, "gerçek şeylerin dış görünüşlerini sahte halde yeniden üreten taklitçi yapıtı (artifice) şeklinde tasarlanan imge anlayışı"na varmamış,[29] minyatür tekniğinde olduğu gibi (o an) görünmeyeni mevcutlaştırmada ısrar etmiştir. Ve tabii ki, sanat'ın aslında "yalan" olduğunu / olabileceğini hayal bile etmemiştir Hisar.[30] Dolayısıyla da baştan beri izini sürmeye çalıştığımız modernlik formülünü ele geçirememiştir:

birey=imge=imgelem=entrika=gizlilik=uydurma=otorite=iktidar

Hisar / Proust

Abdülhak Şinasi Hisar'ın modernlikle ilişkisi buysa, eleştirmenlerimizin bu geleneksel üsluplu hikâyeciyle Avrupa modernizminin önde gelen temsilcilerinden Marcel Proust arasında sık sık kurdukları yakınlığı neye dayandıracağız?

Hem Hisar'ın hem de Proust'un geçmiş zaman peşine düşmelerinden yola çıkılarak arada tartışılmaz bir benzerlik kurulduğu biliniyor.[31] Ben bu yakınlığın teknik bakımdan daha çok her iki yazarın da geniş zaman kipinin hikâyesine verdikleri ağırlıktan kaynaklandığını iddia edeceğim. Hisar'ın yapıtında -ardı kipinin -miş kadar önemli olduğunu biliyoruz. Öte yandan, Proust'un *Recherche*'sini anlatı söylemi hakkındaki çalışmasına temel alan

27. "Boğaziçi Mehtapları" (8. not), s. 446.

28. "From the 'Presentification' of the Invisible to the Imitation of Appearance," ed. ve çev. Froma I. Zeitlin, *Mortals and Immortals: Collected Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1991), s. 152.

29. Aynı yerde.

30. Hisar'ın yakından tanıdığı Ahmet Haşim'de ise bu görüşün ne kadar berrak bir şekilde ifade edilmiş olduğunu biliyoruz. Bkz. *Bize Göre, Gurabâhânei Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), ss. 124, 192.

31. Bkz. 7. not.

Gérard Genette, bu romanın ilk üç ana bölümünde "ne olurdu"yu anlatan sayfaların "ne oldu"yu anlatanlardan daha çok olduğunu (sayarak) gözlemişti.[32] Bu durumda insan, çocukluk anılarını gündeme getiren her iki yazarın da geniş zaman kipinin hikâyesini kullanmalarını doğal karşılayacaktır. Yapıtları arasında bu kipi kullanmalarından doğan görünüşteki benzerliğe karşın, ben yine de bu kipin bir yazarın söyleminde yüklendiği anlamın diğerininkinden temelde farklı olduğunu düşünüyorum. Bu farkı vurgulayabilmek için Genette'in, *Recherche*'nın genel karakteriyle ilgili bir saptamasına dikkat çekmek istiyorum: *Recherche*'deki anlatının ritmi temelde klasik romanda olduğu gibi özetleme ile sahneleme nin almaşımına (münavebesine) değil, başka bir almaşıma, yinelenen ["ne olurdu"] ile tekil olanınkine ["ne oldu"] dayanır.[33]

Recherche ile ilgili çalışmasında Genette'in genelde Proust'un "yinelemeden duyduğu sarhoşluğu"[34] vurgulamasına karşın, bu, söz konusu anlatıda, hiç de az sayıda geçmiş zaman kipi (*passes simples*) bulunduğu anlamına gelmiyor. Proust ile Hisar'ın anlatıları arasındaki fark kanımca en çarpıcı şekilde bu noktada ortaya çıkıyor. Hisar'ın düzyazıları ne Genette'in klasik romanla ilgili tanımlamasına uymaktadır, ne de Proust'unkine. Özetleme ile sahnelemenin almaşımını da, yinelenen ile tekil olanın almaşımını da bulamayız Hisar'da. Çünkü Hisar *görülen* geçmiş zaman kipini (-dı) kullanmaktan bütünüyle kaçınarak bunun yerine -miş ve -ardı kiplerini kullanmış, böylece yazılarındaki gizemli, büyülü atmosferi elde etmiştir. Hisar'ın "görülen"den kaçınışı, modern şimdiki zaman bilincine, dolayısıyla kronoloji yasasına ve çizgisel, doruklu anlatıya kapalı kalmış olmasıyla ilintilidir. Yapıtlarında belirgin zaman göstergelerinin bulunmayışı, ya da zamansızlık (akroni), bunların kronoloji icadını tam anlamıyla içselleştirmemiş bir dünyadan kopup geldiğini gösteriyor. Yeri gelmişken belirtelim ki, Hisar'da belirsiz geçmişe duyulan eğilimi Bakhtin'in epik anlatılara atfettiği "mutlak geçmiş" görüngüsü ile kıyaslamak kanımca fazla abartmalı olmayacaktır.[35] Hisar'da "gibi," "sanki" ve "gûya" kullanılmadan yapılmış bir benzetmeye rastlanmaması da yenilik ve (avangard şiirdeki gibi) şok etkisi peşinde olan değil, bilinen, samimi bir dünya kurmak isteyen bakış açısını yansıtıyor. Bu dünyada, kamusal alanın kişidışı (gayri-şahsi) göstergeleri

32. "Discourse du recit"; burada kullandığım İngilizcesi, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), çev. Jane E. Lewin, ss. 117-118.

33. Aynı yerde, s. 143.

34. Aynı yerde, s. 123.

35. Bkz. Mihail Bahtin, "Epic and Novel," *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1981), ed. M. Holquist, çev. C. Emerson ve M. Holquist.

yerine paylaşılan, kişisel alanın anlamlılığı önemli olduğundan Hisar'ın yapıtlarında, özel ismin, mesleğin ve dış görünüşün de önemli olmadığını görüyoruz (Aslında yazar evin kadınlarını dış dünyanın erkeklerinden daha iyi tanımaktadır). Baştan beri değindiğimiz özelliklerin yanı sıra bu bakımlardan da Hisar'ın yapıtlarının epik özellikleri vurgulanabilir.

Hisar'ın tersine, Proust'un geniş zamanın hikâyesini kullanışında anlatının çizgiselliğine ilişkin modern yasadan habersizlik söz konusu değil. Tersine, Genette'in belirttiği gibi, Proust'un zamanı "sapkınlaştırması," hayatında "bir tekerrür yasası araması"nın ayrılmaz parçasıdır. Zaman ile giriştiği bu "tehlikeli" oyun, Proust kahramanının "hayatının sürekliliğini algılama konusunda...doğuştan getirdiği yeteneksizliği" gidermc çabasının bir ürünüdür.[36] Genette'in bu gözleminin de ortaya koyduğu gibi, Proust'ta geçmişe bakış, açıkça kendine bakışın çıkarlarına bağımlı kılınmıştır. Proust'ta geçmiş zamanın hikâyesinin kullanılması, kişiliği tehdit eden parçalanmaya karşı hayatta bir bütünlük kurmaya, ya da bütünlüğü yeniden kazanmaya hizmet ederken, aynı kipin Hisar'daki kullanımı, bağlı bulunduğu tüm duygu ve söz evreniyle birlikte, parçalanma alanı olarak görülen modernden kaçınmanın, yeni kültüre direnmenin, dünyanın "muhayyel" karakterini korumanın bir aracı olacaktır. Proust yitirileni "arar"; Hisar ise mevcutlaştırmak istediğini "anar." 18. yüzyıl romanının "ben-şimdi-burda-gözlüyorum" modelini bozmak için ne yaparsa yapsın, modernist roman da, sonuçta, bir merkez, bir köken aramayı sürdürür. Hisar'ın izlediği "biz-duy-ardık" modelini roman gündeminin bireyci içe-bakışı ve metafizik merkezli söylemi ile bağdaştırmak ise olanaksızdır. Bırakın çirkin şeylerden söz etmeyi, onlara bakmayı bile ayıp sayan Hisar tam bir *edeb*iyat adamıdır.

Hisar'ın yapıtları kronolojik bakımdan mekanik yeniden-üretim çağma ait olsalar da kültürel bakımdan hikâyecilik çağının derinliklerinden kopup gelirler. Dolayısıyla, yazarla okur arasında geçerli modern sözleşme hükümlerinin dışında kalırlar. Evvel zamanlara aittir onlar.

> İşte böylece, evvel zaman içinde, yani söz söylemeye imkânımız ve söz dinlemeye vaktimiz olan günler ve gecelerde..[37]

diye konuşur Hisar. Walter Benjamin ona katılır:

> Dinleme yeteneği kayboldu, dinleyiciler topluluğu da yok oluyor.[38]

Mart 1992

36. Genette (32. not), ss. 160, 125, 142.

37. Bkz. 19. not, s. 107.

38. "The Storyteller," *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), ed. H. Arendt, çev. H. Zohn, s. 91.

Enver Topaloğlu

EĞRİ KALMIŞ BİR YAZIN ARKA SOKAĞI

Uyanmak için geç kaldım

tülü kaldırıp pencereyi açacak göğe bakacaktım
çabuk bıkardım sokağa bakmaktan bulutlara bakacaktım
muzafferin bulutu gara giriyordu kaçacaktım
tülü kaldırıp pencereyi açacak yakalandım
hayatla aramda duran bir korkuluğa kapatıldım
şehirde gezdirdikten sonra
bir duvar saatinin çarmıhına bağlayıp
gün doğarken yakacaklar beni
muhafızlarım rüzgâr polenler ve guguk kuşu

kaçsam ortasında uzun bir ıhlamur bulunan parka sığınırdım
bir bir çıkardı kutularından beni gömen kemanlar
kadınlar kuyularına iner kuytular büyürdü
ben orda yalnızlığımı
ve ben çiçeklerin sonbaharıyla
aşkın mevsimsizliğini ıslatan yağmuru
kimseye göstermeden içeriye çağıran
ben orda muzafferliğimi ve yalnızlığımı
bindirir bir faytona
yokuş aşağı atları kırbaçlar
ve dizginleri bırakırdım

beni bir anafor emdi içdenizlerime doğru

sıkılgandım bir kayık saklardım kırılganlığımda
kırılganlığın kapıda kalmış bir gece yarısı
her şey bir boşluğa bırakılır korkusuyla
balık gibi oltanın ucunda

kaçıp kurtulmak için çırpınan zaman
niye bir bıçak değil de sapı tahta
sıradan bir bıçak değil de
sıkılgandım bir kayık saklardım kırılganlığıımda

parmaklarımın ucuna dalardım
batık bir define sandığı değil
aradığım
neydi
bir eski yaşam artığı
bir başka yaşam aralığından umulan
değildi
neydi

beni bir anafor emdi içdenizlerime doğru

kırılganlığım çıkardı kırılganlığımdan
oltanın ucunda bir balık
kaçıp kurtulmak içn çırpınan zaman
yalan

çocukluğunda bir salıncağı vardı muzafferin
kekre bir morluğa asılı
solmuş yaprakları arasında atlasların
asıl muzafferi orda bıraktım
salıncağında

düelloya çağrıldım
eğri kalmış bir yazın arka sokağına
çok canbaz bir canbaz ipinin üzerinde

ama baloya gidecektim ben
yoksa gidecektim
sesini yitirmiş bir ceneviz kalesi kimliğinde

düelloya çağrıldım

rüzgâr saçlarından yakaladığı ölü bir ormanı
üstüme sürüklüyor

kapanmayı bekleyen tenha bir otelim ben

düelloya çağrıldım
muzaffer diyorum vadimi çevreleyen içdağlarımda
yankılanıyor sesim
kıyıya vurmuş yunus balıklarına saldıran martılar
kazanacak yenilirsem
içi boş ve sarı bir zarf olacağım

muzaffer

matadorundan kurtulmuş bir boğanın önündeyim

CAMDAKİ EBRU

yüzüne baktıkça ben başka bir şey oluyorum duyuyor musun
nereye duyuyor musun upuzun gece ıpıslak ve sessizce
nereye

denizden çıkan bir balık karada yaşayamaz ölür
ölür çünkü uçmasını bilemezse yüzüne baktıkça ben
salıya sarılmış bir adam gölgesinden kaçıyor yangın kuşu
kabul
bakmasını bilene görünüyor gökyüzü
ve duymasını bilen için
kıyıda sandalını şarkılarına indiriyor sularım
benim gölgem denizdir

benim gölgem
bitir artık bitir artık
bitir
yangın kuşu
ateş söndü
dağıldı kül ve duman
bitir artık
içeri
gir gittiğinden kuşkulanılmadı
döndüğüne de sevinilmeyecek
içeri
gir yalnızlığına
evet
yalnızlığıma

anla
bir sen değilsin ve de ben
bütün sonuçlar yalnız
baksana

yüzüne baktıkça ben
hayır

I L I T I L M A K

Burak Mikail Uçar

Konuştuklarıma inanmadığımı söyledim. Pencereden basketbol alanına bakarken cama yansıyan görüntüsünden doktorun güldüğünü görüyordum. Sıcakkanlıydı. ESMERLER SICAKKANLI MI OLURLAR SARILARA GÖRE? Kendisini ne kadar anladığımı ölçmek için gözlerimi yakalayıp anlık sınavlardan geçiriyordu. Oynamadan. Hareket bile ettirmeyen, bedenimi tam ortasından bölen ciddiyeti karşısında sakin olmaktan başka çare yoktu.

O sırada içeri giren hemşire havayı yumuşatmak için gülümsedi. Anlamış gibi bakarak — her şeyi. Üzeri siyah çizgilerle kaplı pembe kartonu eline alınca suratı asıldı doktorun. Yanlış dosyaydı. Dosyayı geri uzatırken kalemlik devrildi. Ya da bilerek devirdi ki zaman kazansın, ya da dikkatim dağılsın. Yere çok şey saçılmadı hoplayarak daire çizen porselen kalemlikten. Hemşire hızla dışarı çıktı. Doktor yüksek sesle öksürmeye başlamıştı.

Basketbol alanından başlayıp uzayan yol boştu. Pencereyi açınca belki aşağıdaki ağaçlıkların üzerinde dolaşabilirdim. Oysa görüntüler uzaklaşırken nesneler biçimlerini yitiriyor, sadece insanların yüzleri berraklaşıyordu. ARIYORUM, ÇİMENLERİN ÜZERİNE UZANMIŞ OLABİLİRSİN. AKLIMDASIN. DOKUNMA KENDİNE. KIRILIR DOKUNULANLAR. DENİZE BAKARAK MISIR YİYORSUN. YANINDA GÖLGEN. KİM ATTI SENİ BU GÖLGENİN İÇİNE DEDİ KAYIKTAKİ BALIKÇI. YÜZÜ, ELLERİ, KIRIK BALIK PULLARIYLA KAPLIYDI. BİRDEN BOŞALAN HALAT BALIKÇININ AYAKLARINA DOLANDI. YERE DÜŞERKEN GÖZGÖZE GELİP SIRTINI DÖNDÜN. SEN SADECE BALIKÇISIN, GÖLGEMİ GÖREMEZSİN DEDİN. YÜZÜNÜ BAŞKA YANA ÇEVİRDİN. BALIKLARIN İÇİNDE KAYBOLDUĞUMU GÖRÜYORSUN AMA... DERKEN SÖZÜNÜ KESTİN: KENDİNİ BÜYÜK SÖZLER SÖYLEYEN BİLGE GİBİ TASLIYORSUN. MISIRI FIRLATTIN UZAKLAŞMAYA BAŞLAYAN KAYIĞA. KENDİNE KIZIYORDUN. ASIL İSTEDİĞİN BALIKÇI GİBİ PULLARDA KAYBOLMAKTI. CÖMERTÇE SİGARASINDAN TUTAR, ÖKSÜRÜKLÜ KAHKAHALARINDA YİTEN DENİZ MASALLARINDAN ANLATIRDI. BALIK PULLU BATTANİYESİNE SARILIP SOĞUĞUN ALNINA ÇARPMASINI DİNLERDİN. DEĞİLDİ İŞTE. YİTİYORDU KAYIK. BALIKÇI ERİDİ. ANTENLİ GÖKDELENLERİN IŞILTILARI OMUZLARINA DÖKÜLEN SAÇLARINI AYDINLATIYOR. SUYA SOKUP AYAKLARINI GÖKDELENLERİ İZLİ-

YORSUN, IŞIKLARININ SUDA KIRILMASINI. BİRDEN AÇIP SOLUNGAÇLARINI DALIYORSUN SUYUN AYDINLIĞINA. YAY GİBİ GERİNİP BATIYORSUN ZORLU OYUKLARA, SUALTI MAĞARALARINA. BİRDEN ÇIKIP YÜZEYDE KIVRILARAK UÇUYORSUN.

Bir yatak, bir dolap, bir çekmeceli sehpa var eklendiğim odada. Eczaneye girildiğinde çarptığı gibi ilaç kokuyor. Ayrıntılar, hastalıkmış gibi arındırılmış. SAHİ, diyorum kendime —dışarsı karanlık, camlar buğulanmış— bakıp SAHİ, AYRINTILAR SAYRILI MIDIR? Dudaklarımı göremiyorum, burnumu da... BÜYÜYOR MU YİNE? Belli değil, AYRINTI ÇÜNKÜ, BÜTÜNÜ BOZMADIĞI SÜRECE DEĞİŞEBİLİR. Camları, pencerelere kadar uzamış ağaçları görmek için sildim. Gittikçe koyulaşan koruluk ürküntü veriyor, simsiyah. RENKLER DELİRTİR Mİ? Perde yok. KORULUKTAN GELEN BU KARANLIKTAN BENİ KİM KORUYACAK? UYUSAM ŞİMDİ, KALKTIĞIMDA ÇAY İÇERKEN BU ÇÜRÜK YAPRAK KOKUSUNDAN KURTULSAM!

Doktor, hemşireye küçük bir baş işaretiyle kızıyor. Koluma dokunulduğunda dar bir koridor boyunca onu izlemem gerektiğini biliyorum. SOĞUKKANLI OLMALIYIM. DAHA SESSİZ. BİR DAHA KENDİMİ İTMEYECEĞİM AMA ARTIK BULUNDUĞUM BU SÜREYİ YAŞAYACAĞIM. YARIM OLSA DA. İSTENİLDİĞİ KADAR OLDURULMAYA ÇALIŞILSIN, KENDİMDE AÇTIĞIM YARA-ZATEN-ÖTEKİ ŞEYLERLE ÜSTÜSTE YIĞILDIĞINDAN ÖNEMİNİ YİTİRMİŞ. Kalçadan aşağısı şişman hemşirenin yürüdükçe dalgalanan eteğinde gözlerim. Uzun bir çizgiyi peşinden çiziyormuşcasına önümde yürüyor. Kapıyı açınca burası! gibi bir ses duyuyorum, kapı kapanıyor. BU KADAR. Ellerime bakıyorum. TÜKETİLDİ DEĞİL Mİ BEN YOKKEN? GELDİĞİMDE BULABİLECEKLERİM BELLİYDİ, BELİRLENMİŞTİ. PEKİ, NE DİYE... sormayacağım. NE KADAR ÖNLEYEBİLİRİM ERİMEYİ. Her yer boş. Bu kadar sivrilmiş bir gerçeği NE KADAR SAKLAYABİLİRİM. Bu gerçeği BENDEN BAŞKA KİM doldurabilir. ORADASIN. ÖYLECE UÇUYORSUN. AKIŞINI DEĞİŞTİRMEDEN. KIVRIMLARINDAN KANATLARINA VARILAN SAÇLARINI AT SUYA, DEMİŞTİM BİR HAZİRAN GÜNÜ, AT, TUTUŞTUR IŞIKLARI. KOYULAŞSIN. KARARSIN. KAVRASIN GÖVDENİ ELLERİM. İRKİL TEN RENGİME, BEYAZLIĞIMA. AKLIMDASIN. DOKUNMA SANA. DUR. DURUN. DURDURUN. DAİRELER DAİRELERLE DAİRELERCE KANATLARINA ATILDI DALGALAR, ALDI. SEN ORADA ÇİL SURATLI SUDASIN. BÖYLE BURADA BİR BAŞIMA BEKLERKEN BURUK BUNGUN BASİT BEDELSİZ BATIK. BU EN DERİN CIZILDAYIŞIN ŞARKISI. ISSIZ AMA SIZISIZ.

Nöbetleri biten hemşirelerle doktorların gün boyu ayakkabılarının içinde şişmiş ayaklarını masa üzerine koyuşlarını, inleyerek uykuya dalmalarını izliyorum. L biçimindeki binanın en ucundan karşı tarafı görebiliyorum çünkü. Ellerimi koyacağım yer de belli, CEPLERİME SOKACAĞIM. Cam kenar-

larına birikmiş su damlacıklarına basıp uçuşan sineklerin kanatları tül tül. Böyle, daha kolay geçiyor zaman. Oda köşeli, küçük çekmeceli sehpa da, pencereler de. Her şey geometrik. Renkler tonlarında. Soğuk renkler ısıtıyor. Birden ürperti gibi bedenimde patlayan soğuğun sıcaklığını duyarken bir tek, dudaklarıma yarabandı vurmak istiyorum. AMA SADECE YALADIM. SÖZÜ SEVMİYORUZ, YİNE DE DUDAKLARIMIZ ARALI. SERÇE PARMAKLARIMIZ BİRBİRİNE DEĞİK, DURUYORUZ. TIRNAK UÇLARINDAN GÜÇLÜ BİR ISI YAYILIYOR PARMAKLARIMA, BÜTÜN CIZILDAYIŞIMI SİLEN. TANIDIM. KÖŞEYİ DÖNDÜN. SIRTINI, OMUZLARINI İZLİYORUM. DURGUNUZ. AMA SICAK. Diyorum ki içimden: Ne kaldı ki zaten bitmemiş olan. TENLERİMİZ CANLI BİR TEK. AÇIKLIKLARIMIZ. BİR GÜN DAHA, BİR GÜN DAHA DİYEREK UZATIYORUZ. YÜZÜNÜ YAKALADIM. SÖYLE DİYORUM SÖYLE, GÖZLERİMLE, SÖYLE BÜYÜRKEN KORKTUĞUMUZU. DİLİN GÖRÜNMÜYOR. Ağzımı açıp derin bir solukla kapatıyorum. Anlamlı olan bir bu var. AYAĞA KALKMAYA ÇALIŞIP KALIYORSUN YERİNDE. Tabanlarımdan yukarılara fırlayan titremeyle kendimdeyim. YAVAŞ YAVAŞ SİLİNİYORSUN. AYIRDEDEMEDEN. BELİRSİZİZ. KIRIK. ÖYLECE. YAMUK YAMUK OTURUYORUZ. GÖZLERİMİZ AÇIK. DERİNLİKLERİ YOK AMA. AMALARDAN BIKMIŞIZ. BİÇİMSİSİZ. ÖYLECE.

Kapı çalındı. İğnelerle uğraşmayacağım dakikalar uzasa diyemeden her şey ağırlaşıyor.

Perdeler açıldı. Günışığı gelmedi yine. Kaldırıldım. Bu kabullenmişlik, kabullenilmişlik yorucuydu asıl. Yüzlerini seçemediğim, aynı şeyleri yapmaya kurulmuş, elleri sapmayan iki usta tarafından, bir nakavt darbesi gibi bedenime temiz bir giysi geçirildi. İlaç kokularının odalardan koridorlara vurduğu, duvarlara iniltilerin sindiği burada, ilk kez duyumsuyordum: ağza koyulan derecelerin dişlere sürtünürken çıkardığı gıcırtıyı. YÜZLERİNİ YENİ YIKAMIŞ BU İKİ ADAM BEYAZ GÖMLEKLERİ SİYAH SAÇLARIYLA ÖNÜMÜZDE DURMAYA DEVAM EDİYOR. HİÇ SESİMİZİ ÇIKARMADAN —DAYAK YEMEMEK İÇİN— BAŞIMIZ ÖNÜMÜZDE AYRILDIK TOPAĞACI SURATLILARIN ÖNÜNDEN. HER TARAFTA ONLARCASI VARDI. PEKİ DEDİK, FABRİKA SURATLILAR, PEKİ, BİZ DE KENDİ VADİMİZDE BULUŞURUZ. Kİ DÜZ DOĞA GÖRÜNTÜLERİ İÇİNDEKİ ODAMDASIN. AŞAĞILARA BAKABİLİRSİN. İNEBİLİRSİN PENCEREDEN. ÇİZGİLİ GÖMLEKLİ, İNCE DUDAKLI, KUMRAL, GÜLMENİ AZ ÖNCE BİTİRMİŞ GİBİYDİN. GENİŞ VADİYE, GERİDEKİ KORULUĞA DOĞRU BAKIYORSUN. GÖZGÖZE GELDİĞİMİZ ZAMAN ANLIYORUZ İKİ KIŞİLİK ŞARKININ BÖYLE BAŞLADIĞINI. OYSA DİZİLİYORLAR ÖNÜMÜZE. Hiç ara vermeden, sektirmeden. KIVRIMLARIMIZDA ISI KIRK DERECE. Bunu da bilmiyorlar. KIRILIYORDUK. Bunu da. YİTERKEN YİNE. Büyüyorlar her dakika. UFALIYORDUK.

Pencereden baktırıldım.

Sırtım dikleştirildi: boynumdan ileriye düşen başımla beraber.

Gülümsetildim: yakışan, biraz eğri, havalı ama yerinde, yenilmemiş, yorulmamış.

Ağır-hantal bir gözden izliyordum dışımdakileri. Çooook uzakta, silikçe görebildiğim dış kapıya giden yoldan kucakta taşınan armağan paketli birilerini gördüm. Alıştırıla alıştırıla kanıksadığım ilaç kokusu yerini çambalıyla papatya karışımı bir kokuya bırakıyordu. Belkemiğim kendiliğinden öne doğru eğilmişti. Hemşire binlerce oynak kas dolu yüzünün ortasındaki çukurlaşmış ağzından çıkan sert sesiyle uyardı. Dar bir dikiz deliğinden başarıyla geçirilmiş olduğumdan, özen gösteriliyordum.

Siyah-beyaz karo döşeli koridordan geçirilerek bahçeye çıkartıldım. Banklara oturmuşlardı, tanımıyordum. Gülümsediler. Ellerim tutuldu. Yüzümdeki sarılığa, gözaltlarıma bakıldı. Konuşuldu. Ağzım bükülerek oynatıldı. Uğğğğğk sesi duyuldu gırtlağımda birikenleri söken.

Ağaçlıklı yoldan yürütülerek gümüş renkli kâğıtlara sarılmış armağanlara gömüldüm. Flaş patlamalarıyla ciyaklamalar arasında BAKIŞLARIM İÇİMDEN DIŞIMA ÇEVRİLEREK yenileniyordum.

Serhan Ada

BİR KÜÇÜK GEMİ

Adı Zum Schiffchen
Binaltıyüzbilmemkaç'dan beri bu nehrin
dibinde
Fransızcası *Au Petit Bateau* mu oluyor?
Sıcak vişneye dondurma ve kaymağı karıştırınca
Doyulmaz ve dayanılmaz bir karışım oluşuyor

Fotoğraf çok önemli
Nesnenin özneye diş geçirmesi
Çok önemli fotoğraf
Beni senin görmek istediğin gibi
Seni göstermek istediğin gibi kendini

Neresinden baksam
Masumlar'ını hatırlatıyor Visconti'nin
Şiddetin aşkla ölüm ve ateş dansı

Seduction yani yoldan çıkarma
diyorlar buna
Baştan çıkarma
deseler daha doğru olurdu ya
Önemli olan fotoğraf
Nesnenin büsbütün galebe çalması
gözlerde yansıyorsa
suç ortaklığı

Ben bu şiiri ikinci defa yazdım

İLETİŞİM ÜZRE NATÜRMORT

Akrep yelkovanda kımıltı yok
Saniye ibresi bir adım attı

Esti serin bir rüzgâr
Ürperme

Kapı tık tık, ses yok
Seni avazladım
    sadece kendi yankım cevap bana

Saniye ibresi bir adım daha attı
Sessizlik

Yalnız Bergman'ın sesi: Motor!

"KUTSAL"DAN ARINDIRILMIŞ MODERN TOPLUM

Mircea Eliade'ın Kutsal ve Dindışı**Üzerine*

Ulus Baker

E. Durkheim'ın "Dinsel Yaşamın Temel Biçimleri"nden beri pek az yazar, dinsel ve kutsal yaşamın temel formlarının ortaya çıkarılmasında Mircea Eliade kadar kapsamlı bir araştırmaya girişmiştir. "Kutsal ve Dindışı"da hedefi, "Le mythe de l'eternel retour"da olduğu gibi, tarihsel dinlerin dogmatiğinin ötelerinde, dinsel kozmolojinin değişmez özünü, yapısını, ısrarlı arketiplerini bulgulamaktır. Belki de Eliade, Durkheim'cı bir perspektife, diğer din araştırıcılarından çok daha bağlı kalarak, din olgusunun Yahudi-Hıristiyan geleneğinden çok farklı biçimlerde ortaya çıktığı arkaizmi, kutsal-dindışı ayrımının sürekliliğini sağlayan bir gelenekse! toplum formu olarak kabul etmeye yönelmiştir. Arkaik dinde insanlar kendilerini Kozmos'a ve kozmik ritimlere çok daha bağlı, çok daha yakın hissederler. Eliade bununla modern dinlerin tarihsiciliğini karşısına almaktadır bir anlamda. Kozmos'un, arkaik kozmogoniler tarafından anlatımı da "tarihsel"dir; ancak insanı tarihin öznesi kılacak bir dindışı tasarım antik mitologyalar, hatta tarihsel dinlerin ilk biçimleri üzerinde hâkimiyetini tümüyle kurmuş olmaktan uzaktır. Belki de, dindışının egemenliğini ilan etmiş olduğu modern dünya, kutsalın arketiplerini tümüyle elden çıkarmış, yerlerine tümüyle farklı simgeler getirmiş değildir. Eliade'ın araştırdığı düzlemde de zaten başka türlüsü olamazdı. Tarihin bile, bir tüm olarak kutsallaştırılabildiğine şahit oluyoruz bazen. "...Dinsiz insan dini bilinçli olarak yaşama yeteneğini ve böylece onu anlama ve üstlenme olanağını kaybetmiştir; fakat varlığının derinliklerinde hâlâ bunun anısını muhafaza etmektedir.." (s.190) İşte belki de "bilinçdışı" Frud'dan bu yana o çetrefil, demonik varoluşunun dinsel dünyanın geri çekilişine borçlu olduğu "özel mitoloji" bu noktadan itibaren varlığını hissetmektedir. Nietzsche "Tanrı Öldü!" diyordu; Freud ise "Tanrı Bilinçsizdir". İşte Eliade, "Kutsal ve

* Gece Yayınları, 1992, 191 s., çev. M.A. Kılıçbay, fiyatı 30.000 TL.

Dindışı"da, bu iki söz arasında mekik dokuyarak, kutsalın her türlü nostaljiden uzak, indirgenemez varlığını hiç değilse arketipler, simgelere ve belirişler halinde sürdürmesinin sırlarını keşfetmeye çalışıyor...

Modern toplum, kutsaldan arındırılarak açılmış bir tarlada yeşerir. Bugün uygarlığımıza pek uzak gelen "geleneksel" toplumun güç isteği, doğayla bütünleşme tarzı olan kutsalın belirişi, yeni bir keşif olan dindışı dünyanın karşısında sürekli bir gerilemeye girmiştir. Eliade'a göre, dindışının bu sınırları sürekli ileri, kutsal alanın zararına itmesi, tarih adını verdiğimiz süreci oluşturur: Modern toplum özünde tarihsicidir; geleneksel toplumun en büyük korkusu olan"arketiplerle" düzgülenmemiş zamanın, Kant'ın "zıvanadan çıkmış" zamanının, yani Tarih'in içinde "kendisini yapan", ya da yapmak zorunda olan, Marksizmin veya Varoluşçuluğun insanının toplumu...

Yine de Eliade'ın kitabının yaptırdığı gezinti (Hind'den Çine, Mezopotamya'dan Kwakiutl yerlilerine) modern insanın antropolojisine, felsefesine, psikolojisine, tarihine ve yaşantısına uzak değil... "Global" olduğuyla öğündüğümüz dünyamız üzerinde, Çin'e "kıtalararası füze" erişebilecek olmamız, onlarla aynı, türdeş ve ölçülebilir mekânı paylaştığımız izlenimini verebilir. Ama Çin tarihçisi Andre Haudricourt'un söylediği gibi, binlerce yıldır hasadını bizim gibi "kütle halinde" kaldırmadığı türünden hiç akla gelmeyecek bir nedenle (pirinç ve çeltik izin vermez buna) denilebilir ki Çin uygarlığı bizimle türdeş bir mekânı paylaşmaz: Onlar ormandan tarla kazanmaz, köy hayvanlarını sürüler halinde otlatmaz, iktidarını doğrudan değil, "üçkâğıt açarak", nezaketle kurar. Aristo'nun "insanın cansız varlıklara ve hayvanlara karşı hiçbir ahlaki yükümlülüğü yoktur" sözlerinin bir benzerini, hiçbir Çinli feylesofun ağzından duyamazdınız.

Eliade kutsallığın yaşantısını, deneyimini (deney değil!) homo erectus'un "dikey duruş"undan, "Angst"ın ilk tadılışından başlatır: Karşısına çıkan mekân türdeş değildir; dikey olarak durduğu yerden çadırını, evini inşa etmeye başlayacak olan bir kimse Kozmos'un ona belirişine kulak vermiş olmalı, ona doğru yönelmiş olmalıdır: "Dünyada yaşayabilmek için onu kurmak" gerekiyordu. Presokratiklerin, özellikle Anaksagoras'ın ünlü "mesotes"i, nirengi noktası, sabit noktadan başlayarak. Bu deneyim pek eski ve herhalde evrensel olmalı.

Kutsallığın eskiliği ve evrenselliği, onun uzak ve aşkın anlamına gelmez. Aksine, Eliade'ın eserinin gözlerimizin önüne serdiği kutsal, bugünkü gündelik yaşamımızda kutsallıkla asla bağdaştıramayacağımız en yakın yaşam çevremizi kuşatır: Evimiz, kapımız, evimizin eşiği, sokak, kent ve tüm bunları kuşatan zamansal-mekânsal tasavvurlar. Kutsal insanın "dünyaya açılışının" ilk aracı, ilk biçimidir. Kutsal karşımıza sonsuz çeşitliliğiyle türdeş olmayan bir mekânı, hareketli bir zamanı çıkarır. Zamanda ve mekânda kaydettiğimiz ya da

önümüze çıkarılan herhangi bir işaret, kutsalı dindışından ayırt etmeye yeter: Artık olağanüstünün (ebedi bir tekrarın, sonsuz yinelenmenin) alanına girilmiştir. Ebedi dönüş (Batı felsefesinin yeşermesinden çok önce dünyanın tanışık olduğu bir tema), toplumun ve dünyanın, devreler halinde "yeniden kurulduğu", gençleştiği anlamına gelir. Tanrı doğar, ölür ve yeniden doğar; sonsuz bir yinelenme kozmosun değişmez düzenini oluşturur. Eliade'a göre kutsalı yaşamın merkezine getiren "ilkel" ya da "geleneksel" toplumların "tarihsiz" olmalarının sırrı, bu "ebedi dönüş"te yatmaktadır. Modern toplumun "tarihselleşmesi" bu yüzden, kutsalın elinden çekilip alınan, bildik (ya da bilinebilir) kılınan, üzerinde insan faaliyetinin hâkimiyet kuracağı biralanın çevresini çizmektedir. Bu alan, dindışı insanın, varoluşun "anlamını" tartışmaya koyulan tarih içindeki insanın, "hakikat"ın göreliliğini kabullenen, her türlü aşkınlığı gönül ferahlığıyla reddedebilen insanın yaşam alanıdır. Aşkınlığı reddeden insan, kendisini yaşamın ve tarihin öznesi olarak kabul eder; Nietzsche'nin gösterdiği gibi bu insan, köklerini trajik duyumda bulur. Eliade'ın bir hatırlatması burada önem taşımaktadır: "Fakat bu dindışı insan, homo religiosus'un soyundan gelmektedir, o da bu adamın eseridir, ataları tarafından üstlenilen konumlardan itibaren oluşmuştur". (s. 180) Sonuçta çağdaş "dindışı" insanın "gizli mitolojisine", laik törenlerine, gündelik yaşamımızın hemen heranında tanık olmuyor muyuz? Günümüz dünyasının dinsel arketiplerini oluşturan sinema, edebiyat, müzik ve genel olarak kültür imgelerinin dolaşımı eskiden "kutsalla bütünleşmiş" insanlığın duyumlarının izini taşımıyorlar mı?

İLETİŞİM DEVRİMİ VE KADIN

Asu Aksoy

Geçtiğimiz günlerde Netaş şirketi, kuruluşunun 25. yılını kutlamak amacıyla "İletişim Zirvesi" Semineri düzenledi. Seminerde sanayiden, eğitime, bilgisayar, bankacılık, tıp, milli savunma, basın ve sanata kadar uzanan birçok alanda iletişim devriminin sonuçları irdelendi. Konuşmacılar, iletişim teknolojilerinde meydana gelen muazzam değişmeleri ve bu değişmelerin ekonomik, organizasyonel, ve toplumsal neticelerini anlattılar. Küreselleşen bir dünya çerçevesinde iletişim yardımıyla lokal ekonomilerin uluslararası dinamiklere nasıl entegre olacakları, firmaların iletişim yoluyla rekabetçi pozisyonlarını nasıl geliştireceklerı, ve verimli ve etkin bir iletişim sayesinde bilgi işlem faaliyetlerinin nasıl hızlanacağı konularında görüşler dile getirildi. Bu yazıda, Zirve'de üzerinde yeteri kadar durulmayan bir konuya, iletişim devriminin özel ve kamusal alanlar açısından sonuçlarına eğilmek istiyorum. İnceleyeceğim konu, bürodan eve, sokaktan alışveriş merkezine,

kütüphanelerden kitle iletişim alanına kadar uzanan, ve günlük hayatın hem özel hem de kamusal yönlerini içine alan geniş bir spektrumu kapsamakta. İletişim ve günlük hayat gibi bu iki dev konunun ayaklarını bastıracağım platform ise kadın meselesi olacak. Bu çalışmayı kadın meselesi üzerinde odaklaştırarak iletişim devriminin günlük hayatımızı nasıl dönüştürdüğü konusunu daha somut bir şekilde ifade etmeye çalışacağım.

İletişim denilince artık sadece telekomünikasyon anlaşılmamalı. İletişim, iletişim teknolojilerinin sayısallaşması, ve mesafe ve kapasite sınırlamalarının neredeyse tamamen üstesinden gelmeleri sonucu, bilgisayarların, kitle iletişiminin ve telekomünikasyonun bir bileşkesi olarak anlaşılmalı. İletişim denildiğinde, bugün, ses, görüntü ve verinin aynı anda işlemlerden geçirilerek iletilebileceği ifade edilmekte. Eskiden iletişimin nesnesi sadece ses ve sınırlı bir anlamda, teleks yoluyla, veri olabilirken, bugün anahtarlama ve taşıyıcı teknolojilerdeki gelişmeler sonucu, iletişimin nesnesi hareketli ve hareketsiz görüntü, görüntüye eşlik eden ses ve çeşitli işlemlerden geçirilerek istenilen biçimde sunulan veri olmakta. Eskiden çok katı, kalitesi düşük, ulaşılması zor ve "aptal" olan iletişim, bugün, esnek, kaliteli, her masaya ve her köşeye dek ulaşabilen "akıllı" bir hale gelmiştir. İletilen her ne ise, ulaşılmak istenen herhangi bir adrese (ister yerinde olsun ya da olmasın) istenildiği zaman ve istenilen formatta ulaştırılabilmekte. İletişim araçları vasıtasıyla işten evdeki mikrodalgalı fırına komut verilebilmekte; eve mesaj bırakanların görüntülü mesajları ofis faksından elde edilebilmekte; evde yatan hastaların bakımları evden bir adım bile atmadan gerçekleştirilmekte; oy kullanılabilmekte; dünyanın bir diğer ucundaki bir üniversitenin yayınlarının ya da porno magazinlerin istenilen sayfaları karıştırılabilmekte; günlük gazeteniz in yalnızca ilgilendiğiniz bölümlerinin bilgisayar hafızasına depolanması gerçekleştirilebilmekte; TV ekranlarından mal seçilebilmekte ve alışveriş evden yapılabilmekte...

İletişim devriminin ağlarını uzattığı ve nüfuz ettiği alanların listesi bitmek bilmez; günlük hayatımızın, özel ve kamusal varoluşumuzun bütün duy noktalarını kapsar. Bu devrimin merkezinde ise kadın oturmaktadır. Kadın, iletişim devriminin yaşam pratiklerinde yol açtığı yeni dinamiklere ve dönüşümlere en çok maruz kalandır. Ve bu nedenle de, bu dinamiklerin niteliğini sergileyen en iyi malzemedir. Kadın, evi yoğun olarak kullanıyor olması; sanayi-ötesi toplumların iş yerlerinde -ofisler- ve özellikle alt kademelerinde çoğunluğu oluşturması; tüketim ile ilgili kamusal faaliyetleri üstlenmesi nedeniyle iletişim devriminin etkisini en çok hissedendir. Aynı zamanda, iletişim devriminin ses-görüntü-veri bileşkesinden çıkan yeni kadın imajının sonuçlarına da katlanmak durumunda olandır.

Aşağıda bu noktaları açmaya çalışacağım. Ancak, önce bir parantez açmak istiyorum: iletişim teknolojilerinde gerçekleştirilen ilerlemelerle birlikte iletişimin nesnesinin artık

ses-görüntü-veriişlem olduğunu ve dolayısıyla iletişimin hayatın her alanına yayılan, varoluşla eşanlamlı bir doku haline geldiğini belirtmiştim. Bu teknolojilerdeki değişimin sebep olduğu diğer bir gelişme ise, kamusal alanın atar damarları olan kitle iletişim araçlarının (basın-yayın) hızla kamusal niteliklerini yitirmeleri. Eskiden bütün bir millet belirli bir saatte yayınlanan radyo (ya da TV) haberlerinin başına geçerken, bugün, sabah kalktığınızda yalnızca seçtiğiniz tür haberleri ayrıntılı olarak bilgisayar ekranınıza çağırabiliyorsunuz. Bu türlü, kamusaldan özele geçişi belirleyen etmen ise iletişim teknolojilerindeki gelişme; bu teknolojilerin eskinin monolitik, merkezi bir akıldan kontrol edilen ve tek yönlü iletişim modellerini yıkması ve yerine parçalanabilen, "aklın" kişinin parmak ucuna kadar uzatılabildiği, ve karşılıklı etkileşimli (interactive) bir iletişim modelinin yerleşmesine sebebiyet vermesi.

Bu parantezin kadınları nasıl ilgilendirdiği birazdan açıklığa kavuşacak. Önce, İletişim devrimi-işyeri-kadın üçlemesinin neler ortaya çıkardığına bakalım.

OFİS-İLETİŞİM-KADIN

Sanayi-ötesi toplumlarda işgücünün sektörlere göre dağılımına bakıldığında hizmet sektörünün en büyük paya sahip olduğu görülür. Hizmet sektörü, aynı zamanda, kadın işgücünün de en yoğun olarak istihdam edildiği alandır. Hizmet sektöründe yapılan işin ve işyerinin niteliği temelli olarak farklıdır. İşi bilgi işlemek ve iletmek olan beyaz yakalı bir hizmet sınıfı ofislerde çalışır, ve ana üretim aracı olarak da bilgiişlem ve iletişim aletlerini kullanır. Bu üretim faaliyetini büyük ölçüde omuzlayanların ise kadınlar olduğunu görüyoruz. Ofislerde çalışanların dökümüne bakıldığında, özellikle ofis üretiminin en rutin aşamalarında kadınlar ezici çoğunluktadır. İletişim devriminin temelden etkilediği alanlardan birincisi, işte, bu üretim alanı, ofistir. İletişim teknolojileri bilginin elektronik olarak işlenmesi ve iletilmesini gündeme getirerek yepyeni bir işbölümünün ortaya çıkmasına önayak olmuşlardır. Yeni teknolojilerle birlikte bilginin işlenmesi ve iletilmesi işi kolaylıkla bölünemediği gibi bölünmesine gerek de kalmamıştır. Bir terminal operatörü tek başına bilgiyi toparlayarak işlemlerini yapabilmekte, kaydını tutabilmekte ve gerektiğinde bilgiyi gerekli yerlere iletebilmektedir. Bir sekreter, ya da bir sigorta analisti, bilgisayarı ile ve ofisindeki diğer çalışanlar ile hiçbir bağlantı kurmadan işini yürütebilir. Bunun için yerinden kalkması da gerekmez. Shoshana Zuboff'un dediği gibi, bir işyeri olarak ofis bir inziva alanıdır[1]. Ofiste sosyal iletişim neredeyse sıfıra inmiştir; işin niteliğinden dolayı bir iş iletişimi ve dayanışması gerekliliği minimal düzeyde gerçekleşir. Terminalinin başında çalışan kadın (ya da erkek) sadece kendi işi ile meşguldür; ofiste olup bitenlerle ilgilenmek, ofisi idare etmek gibi bir yükümlülüğü yoktur. Kendi işini başkaları ile paylaşarak yapmak gibi bir gereksinimi de olmadığından çalışan

kadın yalnızdır; ofiste inzivaya çekilmiş gibidir.

Elektronik teknolojilerin hâkimiyetinden önceki dönemde kadının işi üç boyutuyla dokunulabilir ve hissedilebilir malzemeleri bir şekilde yoğurmak iken, elektronik teknolojilerle birlikte kadının işinin malzemesi de değişmiştir. Terminallerde beliren bilgi ve veriye dokunmak, ağırlığını ya da yakılıcığını hissetmek mümkün değildir artık. Bilgiişlem ve iletişim dünyası hissiz, sessiz ve zaman ve mekân boyutlarını hiçe sayan bir dünyadır. Bu yeni dünyada iş daha önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak derecede bir konsantrasyon ister. Aksi takdirde, yanlış bir şekilde basılan "enter" tuşu bir günlük, bir aylık, ya da bir yıllık bir işi saniyeden daha az bir zamanda yok edebilir. Bu yeni iş dünyasında bir iş günü zaman ve mekân faktörleri ile tanımlanamaz artık. Yapılan işin sonucu elle dokunulup takdir edilemez; üretilen ürüne yabancılaşmanın had safhasıdır elektronik bilgiişlem ve iletişim üretimi. Ancak, paradoksal gelse dahi, bu yeni iş dünyasında her işçi kendi ürününü tek başına ortaya çıkarabilmektedir. Yabancılaşma, dolayısıyla, giderek rafineleşen bir işbölümü sonucu değil, fakat, bilgiişlem dünyasının karakterinden kaynaklanır. Böyle bir iş dünyasında çalışan kadın esnek olmak, konsantrasyonunu dağıtmamak ve karar merciine direkt olarak hesap vermek durumundadır. Zira, yeni iş dünyasında işbölümü karar verenler, idareciler ve gerisi arasındadır. Karar veren ile bir sekreterin işleri nitelik olarak birbirinden farklıdır; ancak, bir sekreter ile sigorta poliçelerini değerlendiren bir uzmanın işi birbirinde çok da farklı değildir. Sekreter de uzman da, ikisi de, bilgi değerlendirmesi ve işlemi yaparlar. Bilgi işlem ve iletişim faaliyetleri yeni iletişim teknolojilerinin kullanımı ile birlikte giderek rutinleşirken henüz otomatize edilemeyen karar verme ve yönetme işinden ayırışırlar.

Bu tür işbölümü kadınların işlerindeki başarılarını, yükselme imkânlarını ve istihdam edilmelerini belirlemektedir. Bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin kadınların yoğunlaştığı iş alanlarını hızla otomatize etmesi sonucu işinden ilk olanlar ya da yarım gün çalışmaya itilenler genellikle kadınlar olmaktadır. Bilgiişlem ve iletişim işi karar verme ve yönetme işlerinden belirgin bir şekilde ayrıştığından daha çok bilgi işlem dünyasına kapanan kadınların kariyerlerinde yükselmeleri çok sınırlı olabilmektedir. Kadın part-time çalışıyorsa kariyerinde yükselme seçeneğini zaten kaybetmiştir. Sanıldığının tersine, kadınların rutin, tekdüze işlerden "kurtulmaları" onların önüne, atılabilecekleri yeni iş imkânları yaratmamaktadır. Sekreterlik işine son verilen bir kadın ertesi gün halkla ilişkiler yöneticisi olamadığı gibi bu tür pozisyonlara gelmek için gerekli eğitim ve öğrenimden de yoksun kalmaktadır.

Paradoksal gelebilir, ama, ofiste, soyut bilgi dünyasında inzivaya çekilen kadın için kurtuluş çoğunlukla telefonun ucundadır. Telefonla annesine, arkadaşlarına, kocasına ve çocuğuna ulaşabilir kadın. Sosyal ilişkiler telefonun

zaman ve mekân sınırlamalarını aşmasıyla coğrafi yakınlık bazında değil fakat insanın kendi seçenekleri doğrultusunda belirlenir.

ÖZEL ALAN-İLETİŞİM-KADIN

İletişim teknolojilerinin özel alana -evegirişi ile birlikte, aynı ofiste olduğu gibi, kadın kendisini bir inziva alanında bulur. Alışverişini, günlük işlemlerini, iletişimini, hatta işini de artık evinden çıkmadan halledebilen kadın coğrafi yakınlığa dayalı sosyal ilişkilerini azaltır ve kamusal alandan evine çekilir. Kadın evinden video kataloglarını karıştırarak eğlence ihtiyacını giderir; televizyon kanallarında görerek pahalı alışverişini yapar, sanal tatillere gider; videotext aracılığıyla günlük alışverişini ısmarlar, uçak biletini ayırtır; bilgisayarlarından mahallesinde son olup bitenlere ilişkin haberleri dökümlü olarak alır; çocuğunun öğretmeni ile videokonferans yoluyla görüşür; ve kendisini eğitmek üzere televizyonu aracılığı ile veri bankalarına ulaşabilir. Böylelikle, iş, eğitim, eğlence, bakım, alışveriş ve tatil gibi kamusal faaliyetler artık özel alandan yapılabilmektedir. Özel alanda vaktinin büyük bir çoğunu geçirenlerin kadın olduğu düşünülecek olursa bu tür bir teknolojik dönüşümün sonuçlarının da kadınları doğrudan ilgilendirdiği açıktır. Kamusal alandan zaten kopuk olan, ancak tüketim gibi, çocuk bakımı ve eğitimi gibi kanallarla kamusal hayata ucundan karışan kadın yeni iletişim teknolojilerinin açtığı imkânlarla kamusal alandan iyiden iyiye kopar. Öyle ki, telefon yoluyla kurulan ve zaman-mekân ötesi ilişkileri sosyal hayatının ana direği olan komşuluk ilişkilerine bile tercih eder.

Kadının kamusal hayattan bu şekilde ayrılmasının ve evinde inzivaya çekilmesinin sonuçları çok ciddi olabilir. İşyerinde karar mercilerini erkeklere bıraktığı gibi, özel alana çekilen kadın, kamusal alanı, yani toplumsal ve siyasi alanı da terk eder. Ofiste inzivaya çekilen kadın nasıl işi ile ilgili karar süreçlerine katılamıyor ise, evine çekilen kadın toplumu ile ilgili karar mekânizmalarından da uzaklaşır.

Yeni iletişim teknolojilerin dönüştürücü gücü sadece kamusal olanın özel alana çekilmesi ile sınırlı değildir. Yeni iletişim teknolojileri, evde yürütülen birçok faaliyeti otomatize eder. Yemeğin pişirilmesinden, çamaşırların yıkanması, evin ısıtılması, bahçenin sulanması gibi birçok evcil faaliyet iletişim ve bilgiişlem teknolojileri kullanan makineler yoluyla otomatikleştirilir, kolaylaştırılır ve programlanabilir hale getirilir. Kadının yeni evde yapacağı iş basit bir programlamaya indirgenmektedir: video cihazının programlanması, mikrodalga yemek pişiricinin programlanması, çamaşır makinesinin programlanması, vs. Bu gelişme her ne kadar kadının elinden böylesi rutin ve yaratıcılıktan uzak işleri almak suretiyle önüne kendi kullanabileceği bir zamanı açıyor gibi görünse da aslında kadın bu yeni teknolojiler vasıtasıyla yemek pişirmek vasfından bile yoksun kalmaktadır. Önüne açılan zamanı ile kadın bir ofis işine girdiğinde ise yapması gereken işler azalmaz: ev işlerini "akıllı" makineler

yapıyor göründüğünden erkek ev alanını tamamen terk eder, ve kadın kendisini, ofis işinin yanı sıra, bir makinenin programlanmasından öbürünün programlanmasına koşarken bulur. Jan Zimmerman'ın dediği gibi, "zavallı Alis, aynı yerde durabilmek için hızlı, daha hızlı koşmak zorundadır". [2]

Ev faaliyetlerinin otomatize olmasıyla birlikte geleneksel ev faaliyetleri ve bu faaliyetlerin beraberinde getirdiği geleneksel beceri öğrenme biçimleri de ortadan kalkmaktadır. Yemek yapma becerisinin yerini hazır yemek paketlerinin üzerinde yazan bir dizi kuralı ve içindekiler listesini okumak alır. Üç boyutuyla dokunulabilen, hissedilebilen evcil üretim yerini sessiz, kokusuz, ve hissiz soyut bir üretime bırakır. Böylelikle, işyerinde gerçekleşen benzeri bir süreci kadın evde de yaşar.

Yeni iletişim teknolojileri kadını bir taraftan dar bir ev çerçevesinden kurtarıyor ve önüne istediği gibi kullanabileceği bir zaman ve özgürlük imkânı açıyor gibi görünürken, öbür taraftan da sosyal ilişkilerinde tamamen kendisine bağımlı, birbirleriyle somut anlamda temastan yoksun bir telefon müptelaları kitlesinin ortaya çıkmasına neden olmakta. Kadın, yeni iletişim teknolojileri sayesinde coğrafya-üstü bir varoluş biçimini benimser. Harold Innis'in deyişiyle, belirli bir mekânda değil de, mekânlar-ötesinde (uzayda) teşekkül eden cemaatler ortak semboller, ilgi alanları ve ortak özellikler etrafındadır.[3] Ancak, yeni iletişim teknolojilerinin gelişi ile birlikte becerilerini kaybeden kadın için mekânlar-ötesi cemaatlere katılabilmesini sağlayacak ortak paydanın boyutları da küçülür. Bu tür cemaatlere katılamayan kadın giderek enformasyon-cahili haline gelir; sosyal ilişkiler açısından fakirleşir.

Özel alanın bu şekilde otomatize olmasının işaret ettiği önemli bir sonuç ise, bu yeni düzende yeni iletişim teknolojilerine sahip olanlar ile olmayanlar gibi, daha önceki dönemlerde rastlanmayan türde bir sınıf bölünmesinin ortaya çıkması. Enformasyon-fakiri ve enformasyon-zengini arasındaki bu bölünmenin özellikle kadınları çok yakından ilgilendirdiği meydanda.

YENİ KADIN İMAJI

Yeni iletişim teknolojilerinin daha önceki iletişim modellerinden önemli farkı görüntü-ses-veri iletişimini büyük bir esneklikle istenildiği tarzda olanaklı kılmakta olmasıdır. Yeni iletişim teknolojilerinde iletişimin nesnesine ulaşmak ve bu nesneyi manipüle etmek çok kolaylaşmıştır artık. Teknolojik iletişim, doğası gereği kimliksiz ve soyut bir alan olduğundan kadının yeni bir biçimde nesneleştirilmesi için bulunmaz imkânlar yaratmaktadır. Alo seks hatları, videotext yoluyla seks mesaj servisleri, ve son olarak da, bilgisayar ekranlarında beliriveren porno görüntüleri ile kadının nesneleştirilmesi neredeyse son boyutuna varmıştır. Yeni iletişim imkânları ile, eskiden bir porno dergi alır ve okurken gösterdiğiniz çekingenlik gereksiz kılınmaktadır. Zira, iletişim tamamen sizin emrinizde ve size özel bir seks hattı açmaktadır. Eskiden patronunuzu

işyerinde bir porno dergisi okurken hayatta göremezken bugün patronunuzun (gizlenmeye hacet kalmadan) arada sırada seks hatlarını dinleyip dinlemediğini, porno görüntülerini ekranında karıştırıp karıştırmadığını bilemezsiniz. Yeni iletişim teknolojileri, bu şekilde son haddine dek cisimleştirilen kadın imajını çok kolay ulaşılabilir kılmaları itibarıyla hayatın her köşesine, her dakikasına yaymış durumdadır. Eskiden, oraya buraya gizlenmiş bulunan porno edebiyatı bugün bir tuş darbesiyle gizlenebilmektedir.

Kolaylık, esneklik ve ulaşılabilirlik özellikleri ile yeni iletişim dünyası kadın nesnesine yepyeni kullanım biçimleri yaratmaktadır. Nesneleştirme özelliği sadece erkeklerin kullandığı ve tercih ettiği bir özellik değildir. Bugünün atomize olmuş ve mekânlar-ötesi cemaatlerinde yaşayan modern toplum insanları için elektronik ağlar üzerinden geliştirilen sanal ilişkiler gerçek ilişkilere tercih edilebilmektedir. Böylelikle, modern toplumlarda ilişkilerin gerçek-üstü ilişkiler biçimini aldığı ve insanların karşılıklı fantazilerini paylaştıkları ya da aktardıkları bir biçim kazandığını öne sürmek yanlış olmasa gerek. İletişimin nesnesi de giderek bu fantazi dünyası olmaktadır.

Yeni iletişim teknolojilerinin yarattığı yeni kadın imajı üç boyutlu, sesli ve hareketli olabilmekte; tıpkı gerçeklikte olduğu gibi, ancak dokunulamayan, ve dolayısıyla üzerinde her türlü fantazilerin kurulabileceği soyut bir nesne bu imaj. Son olarak üzerinde çalışılan sanal gerçeklik makineleri (virtual reality machines) ile birlikte dokunma ihtiyacının da elektronik ve digital alana çekildiğini görüyoruz. Sanal gerçeklik makinelerinde yaratılan kadın imajı imaj olmaktan çıkıp dokunulabilen, bir tür, gerçeklik, sanal gerçeklik, haline dönüşmekte. Bu makinelerle birlikte iletişim kişiler arasında olmaktan çıkarak kişi ve fantazisi arasında gerçekleşmeye başlıyor. Böylesine, kendisini salıvermiş bir fantazi dünyasından kadınların payına ne düşeceğini sorgulamak lazım.

Görünen o ki, yeni iletişim teknolojilerinin girişi ile birlikte hızla kamusal niteliğini yitiren kitle iletişim araçları, zaten atomize olmuş; ofisinde ve evinde inzivaya çekilmiş; toplumsal katılım yerine sanal dünyasını tercih eden insanları yeni bir toplumsal anlaşma çerçevesinde birleştirmek konusunda yetersiz kalmaktadır. İletişim devriminin kamusal hayatın temellerini çökertmesinden en büyük zararı gören kadınlar, bu devrimin yarattığı sanal gerçeklik dünyasının her bir boyutunda kendi kimliklerinin tecavüze uğradığını, her bir defasında, yaşamak durumunda kalmaktadırlar.

Olmuş bitmiş bir devrim tersine çevrilebilir mi? İşte çağımızın, her geçen gün olumlu bir notla cevapladığı büyük soru!

1. Zuboff, Shoshana (1988), *In the Age of the Smart Machine*, Heinemann, Oxford.
2. Zimmerman, Jan (1986), *Once Upon the Future*, Pandore Press, New York.
3. Harold Innis'den aktaran James W. Carey, (1988), *Communication As Culture*, Unwin Hyman, Boston.

YENİ DÜNYA DÜZENİ

Eşref Eşkinat

Merhaba,
Ekteki yazıyı Defter'de yayınlanması dileğiyle gönderiyorum. Bu yazıyı tam Körfez Savaşı bittiği sırada Türk öğrencilerin ABD'deki bilgisayar ağına yazmıştım. Sizin de ilginizi çekebileceğini düşündüm. Teşekkürler.
E. E., 23 Nisan 1992

Yeni dünya düzenimiz hepimize hayırlı olsun.

Bundan böyle işe yaramayan, para kazandırmayan, refah artırmayan uğraşlara iyi gözle bakılmayacaktır. Akıllı insan kendi çıkarını düşünen insan olarak tanımlanacaktır. Bu insanın yegâne çabası işinde yükselmek ve mutlu bir aile hayatına sahip olmaktan ibaret olacaktır. İşinde yükselmeyen insan düşeceğinden, mutlu bir aile hayatına da sahip olamaz. Bundan ötürü iş hayatı aile hayatından daha önemli sayılmalıdır. Ayrıca iş hayatında verimliliği artırdığı görülmüş olduğundan spor aktiviteleri de teşvik edilecektir. Bunun yanında işiyle fazla ilgilenmenin uzun vadede verimi düşürebileceği artık bilindiği için aşırıya kaçmak doğru bulunmayacaktır.

Yeni düzenimizde herkesin kendine düşen küçük bir görevi olacak ve her kişi bu görevi kusursuzca ifa etmekle yükümlü olacaktır. Bu sayede maddi zenginlik arttıkça artacak, zenginlik arttıkça insanlar için yeni ihtiyaçlar yaratılacaktır. Bu da ekonominin çarklarını çevireceğinden zenginliğin daha da artmasına yol açacaktır. İnsan ihtiyaçlarının sonunun olmadığı artık bilinen bir gerçektir. Bu ihtiyaçları para kazanmak için kullanmayan bundan sonra enayi sayılacaktır. Fakir olmak utançların en büyüğü olacak, hele fakirken başkasının malına göz dikmeye yeltenmek katiyen affedilmeyecektir. Şiir yazmak, lüzumsuz kitaplar okumak, dergi çıkarmak ve hatta gösteri yapmakla uğraşan gençlere bunların boş işler olduğu hemen hatırlatılacaktır. Bunların akılları başlarında olanları zaten zamanla yola gelirler, gelmeyenler de karnı tok sırtı pek vatandaşların küçümseyici bakışları arasında kaybolur giderler. Eğer ki birisi yeni düzenimizi beğenmeme gafletinde bulunur ve etrafında yeterli miktarda insan toplarsa; bu insanların da yeni bir tüketici topluluğu oluşturduğu gerçeği unutulmamalıdır. Bu insanların sloganları ellerinden alınıp klişelere dönüştürülecek, daha sonra poster ve otomobil arkasına yapıştırılan kartlar olarak piyasaya sürülecektir. Böylece bu insanların da ekonomiye katkıda bulunması sağlanacaktır.

Yeni düzenimizde manevi değerlerin yerinin olmadığını düşünenler fena halde yanılmaktadırlar. Hafta sonlarında biraz manevi tatminin iş hayatında verimi artırdığı görülmüştür. Sanatçı denilen muzdarip ruhlu yaratıklar yeni dünya düzenimizde hem insanlara hafta sonunda manevi tatmin sağlayacaklar, hem de bu kişiler öldükten sonra eserleri değerli mallar haline getirilerek ekonomiye

katkıda bulunacaklardır. Aşırıya kaçmamak kaydı ile din adamları da aynı görevi yerine getirebilirler. Romanlar, insanlar güneşlenirken ya da yolculuk yaparken hafif bir şeyler okumak isteyebileceği için gerekli ve yararlı olabilir. Şiir lüzumsuzdur. Böyle şeylerle uğraşanlara mutsuz olabilecekleri hatırlatılmalıdır.

Yeni dünya düzeninin asıl amacı insanların mutlu yaşamasıdır. TV ve filmler bu amaçla seferber edilecektir. Mutlu insanlarımız kendilerini mutsuz edebilecek her şeyden tabii ki kaçınacaklarından TV daima bizi memnun edecek, filmlerimiz de mutlu sonla bitecektir. Böyle davranmayanlar batacaklarından, bu konuda düzenimiz daima kendini yenileyecektir. İnsanlarımızı mutsuz edebilecek yegâne şey maalesef bir zaman yaşlanmak ve ölmek zorunda olmalarıdır. Buna çare bulununcaya kadar bu konudan kaçınmanın en sağlıklı bakış açısı olduğu unutulmamalıdır.

İnsanların daha mutlu olabilmeleri için hayatlarını bölümlere ayırmaları ve bunları birbirine karıştırmamaları doğru olacaktır. İş hayatı, aile hayatı, eğlence hayatı birbirinden bağımsız olmalıdır. Bu birbirinden farklı hayatlar ne kadar çoksa kişi o kadar zengin sayılmalıdır. Bunları birbirine karıştıran kişinin kısa zamanda mutsuz olabilme tehlikesi yüksetir.

Üzülerek söylemek zorundayız ki, yeni dünya düzenimizi henüz bütün dünyaya yayabilmiş değiliz. Bazı mağara adamları medeniyetimizin nimetlerini kavrayıp bizimle işbirliği yapmayı düşünecek kadar gelişmiş olmadıklarından akıldışı davranışlarda bulunmaktalar. Yeni dünya düzeni bizimle işbirliği yapmayan mağaralılara haddini bildirmeye kararlı olacaktır. Böylece mağaralılara durumlarından yakınmadan bizim isteklerimize uymanın en akıllıca davranış biçimi olduğu öğretilecektir. Bizim isteklerimize uydukları zaman diğer mağaralılarla olan kavgalarında taraf olmayı gereksiz buluyoruz çünkü bu yönde çaba harcamanın verimli olmadığını daha önceki tecrübelerle öğrendik.

Bir gün gelecek, bilimimizin ve teknolojimizin altın yaptığı topraklarda insanlar başlarının üstünde halelerle gezecekler, hafta sonlarında gezegenler arası yolculuklar yapıp mutlu olacaklar. Dünyada olan her şeye rağmen mutlu olabilen sağlıklı insanlar yetiştiği zaman yeni dünya düzenimiz istenilen insanı yaratmış olacak.

28 Şubat 1991 - Delaware

Mehmet Yaşin

YORGOS BU TAM BİR REZALETTİR

..ben duvarın öbür yüzünden gelen sesini sevmiştim senin —ve aslını istersen duvardan da bunaldım artık—

Ben bir dönüş isteğiydim her gittiğim yerde, dönülecek bir yer olmadığını bile bile... Sayısız sürgünün ertesinde ayakizlerimi arıyordum köpüren dalgaların üzerinde.

Kara deriden anorak giyiyorum, bulicin, adidas ayakkabı ve hiçbir şeyden emin değilim bunun dışında, çantam omuzumda omzum güverte caminda..

—Burası yeni doğanları ölülere kurban eden ülke—

Aramızdaki yollara mayınlar döşenmişken benim tek istediğim sana gelebilmekti olur olmaz saatlerde. (Kim inanır ki, bütün bunlar birlikte yemek yiyebilmek, birbirimizde uyuyabilmek içindi desek) Ama biz inanmıştık bazı şeylere: Aphrodite'ye örneğin —ve aslını istersen Aphrodite'den de bunaldım artık—

Burası bir ada, sarılıydık tuzlu sularla ve dalgaların tersyüz ettiği bir balıkçı teknesi gibi sırtımızda denizkabukları, sarı kumlar. Benimse tek istediğim usulca uyumak

Onlar iki çakmak taşıydılar Ege'de, birbirine sürtünen iki çıplak gövde—

.ve biz, iki ülke iki söz arasında, gidip geliyorduk hayat ile ölüm arasında, ki yasadışıydı birlikte bira içmelerimiz bile.

Motosiklet sürüyorum, kara deriden anorak giyiyorum, yırtık bulicin, adidas ayakkabı... Geceler var ki uykusuzum, gündüzleri de bir karabasan gibi arşınlıyorum daracık sokakları.

"İşgal edilen bir adadır arkadaşlık!"

Bana şiir okuma artık!

Ben, hiçbir neden olmadan yaşayabilmek istiyorum doğduğum bu yerde, şimdi ne sana ne de bana kalan bu şehirde, dilsizliğin torunları çığlık çığlığa büyürken terkedilen evlerde, kırık aynalar, devedikenleri ve kurşun yarası kapanmayan duvarlardan uçuyor kırlangıçlar..

Ben uyanmalarını sevmiştim senin, ocakta pişen yemeği aşırmalarını, saçlarını tarayışını da sevmiştim.

(Ama kim inanır ki ikimize, bu mektupta yazdığım ne varsa şifre sanılır ve sevgisiz yaşantıların sonrasında sesini duymak için açtığım telefonlar casusluk diye kayda alınır)

Yorgos bu tam bir rezalettir!

Sana diyorum Yorgo bu Kıbrıs Meselı tastamam bir rezalettir —ve aslını istersen meselden de bunaldım artık—

Ben hiçbir neden olmadan uyuyabilmek istiyorum kendi evimde...

Lefkoşe, 1988 (Londra, 1990)

Roni Margulies

POLONYA'YA MEKTUPLAR

28 Mayıs 1925

İrili ufaklı yelkenlilerin arasından
köprüye yanaştığında vapurumuz (puslu,
karanlık bir gündü, başım ağrıyordu biraz)
elele kalakaldık güvertede bir an:
Kubbeler, minareler, kırmızı şapkalı adamlar,
koca bıyıklı dev gibi hamallar,
uçan bir halı inebilirdi her an bulutlardan.

Bugün bir ay oluyor işte geleli.
İlk haftamızı geçirdiğimiz otel

tam aklımızdaki Doğu hayali,
kimler kalmış bilsen: Zog, Mata Hari.
Bir ev bulup taşındık sonra geçen hafta:
Bir zamanlar Liszt yaşamış sağımızda,
sol tarafımız mason mahfeli.

Güvenim tam kocama ama
düşünmeden edemiyor insan,
yeni evliyim, yeni bir şehir, yeni bir hayat.
Kaç yılımız geçecek burada?
Burada mı doğacak çocuklarımız?
Asya'nın eşiğinde, evimden uzak,
neler bekliyor beni? Neler olacak?

2 Haziran 1925

Bizim yolun tepesi Grand rue de Pera.
Görsen, Nevsky Prospekt adeta,
pırıl pırıl, şık ve şaşaalı,
bir aşağı bir yukarı yürüdük birkaç defa.
Daracık bir sokak var bir de, her sabah
bir ihtiyardan limon ve maydanoz alıyorum,
balık ve baharat kokuyor her yanım.

Okul Fransızcamla idare edemiyorum henüz,
fakat küçük kırmızı sözlüğüm var ya,
Rusça-Fransızca, her kapıyı açıyor çok şükür,
öğrenilecek gibi değil Türkçe galiba,
tek kelime kapamadım, okumaksa imkânsız.
İşe gide gele öğrenecek gerçi kocam ama
Rus çokmuş burada, umarım onlarla tanışırız.

Biliyor musun, kan gördüm ilk günümde!
Taksiye binmiş otele gidiyorduk köprüden,
mallarımızı taşıyan hamallar takıldı peşimize,
meğer kendi hamalları varmış otelin,
bıçaklarla girıştiler hepbirden birbirlerine,
kanlar içinde kaldırıma yığıldı bir tanesi...
Tanrım, hep böyle mi acaba bu ülke?

8 Haziran 1925

İyice ısındı havalar, Ağustos sanki,
ve nihayet taşındık yazlık evimize.
Şehrin bir saat dışında sqbir sayfiyi yeri,
ahşap evler, yemyeşil büyük bahçeler.
Karşı komşularımız hemen ziyarete geldi,
Palaci'ler, çok çocuklu sevimli bir aile.
Evleri yalı, onlardan girebileceğiz denize.

Kocamın işyerini ziyaret ettim bugün,
yakın İstanbul'a ilk ayak bastığımız yere,
tornalar, motorlar, kocaman bir yazıhane.
Patron Monsieur Burla ile oturduk biraz,
kopkoyu bir kahve ikram etti bana
(küçücük bir fincan, Rus malı, dokunsan kırılacak)
çok sevdim, her sabah içeceğim bundan sonra.

Nasıl da yolunda gidiyor herşey,
Durup düşündüğümde şaşıyorum akşamları.
Bu karmaşık, karman çorman şehirde
kendi küçük düzenimizi kurduk işte.
Fakat bir esrar perdesi hâlâ çevremiz
ve yırtabilirsek bir gün bu perdeyi,
bilmem ki, bakalım neler göreceğiz.

Fanny Margulies 1941 yılında Türk vatandaşı oldu.
İki çoçuğu ve dört torunu oldu.
Doksan yaşında ve 63 yıl evlilikten sonra İstanbul'da öldü.

EDEBİYAT - TARİH - POLİTİKA - FELSEFE

DEFTER

OCAK - HAZİRAN - 1992 - ONSEKİZ

Sayı 18, Ocak-Haziran 1992